950 —

MATTHIAS SCHEITS

SCHRIFTEN VON ALFRED LICHTWARK

Schongauer, Dürer, Rembrandt (gemeinschaftlich mit J. Janitsch). Berlin, Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1885.

Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1887.

Zur Organisation der Kunsthalle — Die Kunst in der Schule. Hamburg, Otto Meissner, 1887.

Die innere Ausstattung des Hamburger Rathauses. Hamburg, Otto Meissner, 1891.

Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1892.

Verzeichnis der neueren Meister der Kunsthalle — Geschichte und Organisation des Instituts. Hamburg, Lütcke & Wulff, 1897.

Die Sammlung von Bildern aus Hamburg. 65 Abbildungen. Hamburg, Lütcke & Wulff, 1897.

Hamburgische Künstler des 19. Jahrhunderts. 60 Abbildungen. Hamburg, Lütcke & Wulff. (In Vorbereitung.)

AUS DEN VORTRÄGEN AN DER KUNSTHALLE

Makartbouquet und Blumenstrauss. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1894.

Wege und Ziele des Dilettantismus. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1894.

Die Bedeutung der Amateur-Photographie. Halle a. S., W. Knapp, 1894.

Blumenkultus — Wilde Blumen. Dresden, Gerhard Kühtmann, 1897.

Vom Arbeitsfelde des Dilettantismus. Dresden, Gerhard Kühtmann, 1897.

Die Wiedererweckung der Medaille. Dresden, Gerhard Kühtmann, 1897.

Deutsche Königsstädte. (Städtestudien.) Dresden, Gerhard Kühtmann, 1898.

Schriften von Alfred Lichtwark (Fortsetzung)

Hamburg-Niedersachsen. (Städtestudien.) Dresden, Gerhard Kühtmann, 1897.

Palastfenster und Flügelthür. Berlin, Bruno und Paul Cassirer, 1899.

Die Seele und das Kunstwerk. (Böcklinstudien.) Berlin, Bruno und Paul Cassirer, 1899.

Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Mit 16 Tafeln. Herausgegeben von der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung. 2. Auflage. Dresden, Gerhard Kühtmann, 1898.

ALS MANUSKRIPT GEDRUCKT FÜR DIE KREISE DER KUNSTHALLE UND NICHT IM BUCHHANDEL

Ph. O. Runges Pflanzenstudien. Mit 7 Tafeln. Hamburgische Liebhaberbibliothek, 1895.

Vermischte Aufsätze. Hamburg 1895.

Studien. 1. Band. Hamburg 1896. 2. Band. Hamburg 1897. Hamburgische Liebhaberbibliothek.

Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 6 Bände. Hamburg 1895 und 1898.

Hamburgische Kunst. Vortrag. Herausgegeben vom Kunstverein, 1898.

Das Bildnis in Hamburg. 2 Bände mit 30 Kupferlichtdrucken und gegen 150 Netzätzungen. Hamburg 1898. Herausgegeben vom Kunstverein.

Holbeins Bilder des Todes. Mit Einleitung. Hamburg 1897. Hamburgische Liebhaberbibliothek.

Dürers Marienleben. Mit Einleitung. Hamburg 1898. Hamburgische Liebhaberbibliothek.

Hamburgische Künstler:

Meister Francke (1424). Mit 22 Abbildungen. Hamburg 1899.

Matthias Scheits. Mit 45 Abbildungen. Hamburg 1899.

Julius Oldach. Mit 46 Abbildungen. Hamburg 1899.

HAMBURGISCHE KÜNSTLER

MATTHIAS SCHEITS

ALS SCHILDERER DES HAMBURGER LEBENS

1650—1700

VON

ALFRED LICHTWARK

MIT 45 ABBILDUNGEN

KUNSTHALLE ZU HAMBURG
1899

Verlagsanstalt und Druckerei A.-G.
(vormals J. F. Richter) in Hamburg.

WILHELM BODE

GEWIDMET

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/matthiasscheitsa00lich

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort 11

Hamburgische Künstler von 1650—1700 13

Matthias Scheits 30

Die Gesellschaftsbilder und Verwandtes 68

Die Bauernbilder 89

Biblische Stoffe 97

Bildnisse 101

Handzeichnungen 110

Radierungen 127

Die Bibelillustration 138

Schlusswort 148

VORWORT

Während bei den Einzelschriften über Meister Francke und Julius Oldach bereits eine den bisher bekannten Stoff erschöpfende Übersicht gegeben werden konnte, muss ich mich bei Matthias Scheits im wesentlichen auf das von der Kunsthalle seit einem Jahrzehnt gesammelte Material beschränken, da ich die Nachforschungen über das in auswärtigen öffentlichen Sammlungen und Privatsammlungen Vorhandene noch nicht zum Abschluss gebracht habe. Ist die Aufmerksamkeit erst einmal auf diesen nicht nur für die hamburgische, sondern auch für die deutsche Kunst- und Kulturgeschichte überaus wichtigen Meister gelenkt, so wird hoffentlich noch manches wertvolle Bild und Blatt aus der Verborgenheit auftauchen.

Das Gesamtbild des Meisters dürfte dadurch jedoch nur unwesentlich bereichert werden. Auf Grund der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen in unserem Besitz lässt sich sein Charakter bereits deutlich erkennen. Ich habe deshalb auf die Heranziehung des mir in auswärtigen Sammlungen bekannten Materials grundsätzlich verzichtet. Nur

das schöne Frauenbildnis der Galerie zu Braunschweig auszulassen, konnte ich mich nicht entschliessen.

Der Eigenart des Künstlers, dessen Reichtum sich an einer knappen Auswahl nicht darlegen lässt, entspricht die grosse Zahl der Abbildungen, die das kleine Werk zu einem Bilderbuch aus dem hamburgischen Leben des siebzehnten Jahrhunderts macht.

Die Jahreszahl 1659 auf dem sehr zerstörten Bilde „Rebekka und Elieser“ war in Form und Farbe so verdächtig, dass ich sie für die Entwickelung nicht in Rechnung ziehen mochte. Ich bin jedoch jetzt von der Echtheit überzeugt. Die aus innern Gründen wahrscheinlich gemachte Einordnung der Gruppe von Bildern, zu der die „Rebekka“ gehört, ist somit durch ein äusseres Zeugnis bestätigt.

LICHTWARK

HAMBURGISCHE KÜNSTLER
VON 1650—1700
IN DER KUNSTHALLE

Es hat etwas Erschreckendes, zu beobachten, wie schnell auf dem weiten Gebiete der Malerei der Umfang des bestellten Bodens sich in günstiger Zeit ausdehnt, und wie plötzlich er sich dann wieder auf einen winzigen Fleck zusammenzieht, wenn die Witterung umschlägt. Neben üppig bestellten Äckern pflegen in den meisten Zeitaltern weitgedehnte Brachfelder zu liegen. Nur selten vermag ein Geschlecht das ganze Gebiet unter Kultur zu halten.

Gegen 1670 gab es in Holland eine reichentwickelte Stimmungslandschaft. Wo war sie noch vor 1700? Das neue Jahrhundert konnte aus sich heraus nur nachahmen oder Veduten malen. Um 1880 liegt bei uns die Historienmalerei, die ein ganzes Menschenalter Herrscherin über die Phantasie der Künstler und ihres Publikums gewesen war, in den letzten Zügen, zehn Jahre darauf ist sie begraben. Eine Bauernmalerei, vom ganzen Volk auf Händen getragen, hatte 1880 noch grosse Trümpfe im Spiel, um 1890 konnte sie ihren Platz am Tische nicht mehr behaupten.

Auf engstem Gebiet lassen sich in Hamburg zu allen Zeiten ähnliche Vorgänge verfolgen.

Gegen 1820 gab es bei uns kaum eine andere Kunstgattung als das Bildnis. Zehn Jahre später war unter den Händen der Jugend plötzlich eine höchst mannigfaltige und neue Landschaftsmalerei erblüht, und gegen 1840 war neben dem Bildnis und der Landschaft eine reichentwickelte Lebensmalerei auf dem Platze.

Diese sehr schnell vor sich gehenden Umgestaltungen in der Vergangenheit zu beobachten, ist notwendig für den, der sich in seiner eigenen Zeit zurechtfinden will. Denn man pflegt heute nur selten mit einer der ausschlaggebenden Eigenschaften jeder energischen und gesunden Entwickelung zu rechnen: der Schnelligkeit im Erblühen und — leider — im Vergehen. So kommt es immer wieder vor, dass der Vorhang fällt, ehe noch über dem Flüstern, Rufen und Scharren im Zuschauerraum die Mehrzahl verstanden hat, was auf der Bühne vor sich gegangen ist.

In einer Stadt wie Hamburg, die mit ihrer nächsten Umgebung die grossen holländischen Kunststädte des siebzehnten Jahrhunderts an Einwohnerzahl um das fünf- bis sechsfache übertraf, die in einem Jahre für die Bildnisphotographie — also im Grunde für Kunst, wenn auch in Wirklichkeit gegen Kunst — weit mehr Geld ausgab, als ein Jahrzehnt grosser holländischer Malerei unter Frans Hals in Haarlem zur Verfügung gehabt hatte, war um 1894 fast das gesamte Gebiet der Malerei verödet. Phantasiekunst gab es nicht, Bilder aus dem Leben der Gegenwart wurden nicht

Feder und Tusche

Kunsthalle

DER AUSFLUG

1673

gemalt. Das Bildnis wurde durch einige Damen gepflegt. Einige sehr wenige Landschafter, kaum drei oder vier, die man im Reich kannte, zwei oder drei Blumenmalerinnen, das war ziemlich alles, ausser einigen vorübergehend anwesenden Künstlern, die in der wohlhabenden Stadt eine Existenz suchten. Bodenwüchsig darunter erstaunlich wenig. Und das in einer Stadt, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eins der wenigen vom Ausland unberührten Mittelpunkte einer tüchtigen Ortskunst gewesen war, deren Künstler sich als hamburgische Schule gefühlt hatten. Es scheint der Nullpunkt der künstlerischen Produktion gewesen zu sein. Was wird zehn Jahre später, um 1909, bei uns leben, und wie weit wird es hamburgisch sein?

Auch die hamburgische Malerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts muss unter diesem Gesichtswinkel betrachtet werden.

Wir haben über die künstlerische Thätigkeit von 1600—1650 sehr wenige litterarische Überlieferungen und noch seltener sind aus dieser Zeit die Kunstwerke. Es scheint, als ob bei uns die Malerei sich damals wesentlich auf das Bildnis beschränkt habe. Hundert Jahre später, von 1700 bis 1750 giebt es bei uns eine noch immer sehr tüchtige Bildnismalerei. Aber von hervorragenden Sittenschilderern, Landschaftern, Seemalern, hören und sehen wir nichts.

Ganz anders stand es in den fünfzig Jahren, die zwischen diesen beiden Zeitaltern liegen. Von 1650—1700 wird bei uns alles gemalt, von der Heilsgeschichte bis zum Frühstück.

Selbst die noch junge Sammlung zur Geschichte

der Malerei in der Kunsthalle vermag bereits eine Übersicht über den grössten Teil des in der Zeit von 1650—1700 bebauten Gebietes zu geben.

Aber nicht nur der Umfang war grösser als vorher und nachher, auch die Kraft und Freiheit in der Behandlung der Stoffe. Ein Bildnis von Luhn oder Jacobs hat einen weit tieferen malerischen und menschlichen Inhalt als eins von Denner.

Wir dürfen in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts eine Blütezeit der einheimischen Malerei sehen. Die führenden Meister, wie Jacobs und Scheits, waren Hamburger von Geburt. Aus Holland kamen tüchtige Künstler zu uns, Luhn, der Bildnismaler, Bellevois, der Seemaler. Waterloo, der Landschafter, zeichnete und radierte die Umgebung Hamburgs, und von hier aus wurden Anregungen nach Dänemark und Schweden getragen. Der „Vater der schwedischen Malerei", Kloekker, unter dem Namen von Erenstral in Schweden geadelt, war Hamburger und Schüler unseres Jacobs.

Von Haus aus hamburgisch war nur ein Teil dieser Kunst. Hamburg bildete damals in mancher Beziehung eine Art Enclave holländischer Kultur auf deutschem Boden. Aus Holland stammten die Anregungen für die monumentale Baukunst, ein Holländer baute bei uns drei Kirchtürme, neue Stadtteile trugen holländisches Gepräge, unsere Künstler zogen zum Studium nach Amsterdam und Haarlem wie heute nach München. Aber in der Litteratur, der Pflege der Wissenschaft, namentlich in der Musik war Hamburg gerade damals

so selbständig und so deutsch, dass es ein Wunder wäre, wenn die Malerei lediglich nachgeahmt hätte.

In der That trägt die hamburgische Malerei jener Epoche einen durchaus lokalen Charakter allein schon durch die behandelten Stoffe.

Es wurde bei uns nicht holländisches Leben gemalt, sondern hamburgisches. Das Bildnis nahm den ihm zukommenden breiten Raum ein. Die Geselligkeit der vornehmen Hamburger Familien und das Leben der Bauern wurde beobachtet, die neuen Strassen und Prunkbauten der aufblühenden Stadt wurden unmittelbar als malerisch empfunden und oft in Bildern sehr grossen Umfangs dargestellt. Die Maler begleiteten unsere Walfischjäger, schilderten die Kämpfe im Eismeer, und vergassen nicht, auf ihren Bildern die silberne Burg im roten Feld unserer Flagge zwischen den Eisbergen wehen zu lassen. Andere zogen mit den von den Geleitschiffen der hamburgischen Marine geschützten Kauffahrteiflotten nach Portugal und brachten Schilderungen südlichen Lebens in den felsigen Buchten der Hafenplätze mit nach Haus. Die grosse Zahl solcher volkstümlicher Stoffe beweist, dass die Malerei damals tiefe Wurzeln hatte, und neben den gereisten Künstlern für die vornehme Welt gab es, nach den erhaltenen Beispielen zu schliessen, eine grosse Zahl von Handwerksmeistern, die für den Bedarf des niedern Bürgerstandes sorgten. Wie in Holland gehörten Ölbilder zum Hausrat. In meiner Kindheit waren in den Hamburger Marschen noch viele Bauernhäuser voll alter Ölgemälde.

Von den Malern, die damals bei uns gewirkt haben, können wir eine ganze Reihe schon jetzt

Feder und Tusche

Kunsthalle

VOR DEM WIRTSHAUS
1678

in unserer Sammlung kennen lernen. Wir haben dabei die gereisten, die in den Niederlanden ihre Kunst gelernt haben, von den ungereisten zu unterscheiden. Natürlich sind die Schüler der Niederländer die bedeutenderen. Aber die in der Heimat nicht völlig zur Entwickelung Gekommenen dürfen dabei doch nicht übersehen werden, weil sie deutlicher als die auswärts Erzogenen die künstlerische Eigenart der Rasse zu offenbaren pflegen.

Die beiden bedeutendsten Künstler sind Matthias Scheits und Jurian Jacobs. Ihnen folgen Joachim Luhn, der aus Holland stammen soll, und die beiden Dittmers. Letztere sind uns noch wenig bekannt.

Jurian Jacobs und Matthias Scheits haben sich nicht bloss von den Holländern, sondern auch von den Vlamen anregen lassen.

Jacobs umfasst beinahe das ganze Gebiet der Malerei. Er malt Bildnisse, Landschaften, Jagd- und Lagerscenen, Sittenbilder und Stillleben. Unsere Sammlung besitzt von ihm das treffliche Bildnis des Astronomen Voigt, der lehrend vor seinen Hörern steht, ein Tierbild und zwei Stillleben, Fleischstücke. Diese letzteren, namentlich das Kalbsviertel, gehören zu den von Künstlern am meisten bewunderten Bildern in der Kunsthalle. Wer der Kunst ferner steht, pflegt sich zu entsetzen, dass ein Künstler eine so hohe Meisterschaft daran wenden konnte, einen so „widerwärtigen“ Gegenstand zu malen oder gar „ein so widerwärtiges Bild“. Wer so fühlt — und es ist nicht unnatürlich bei einem Laien, der unter der Herrschaft einer klassicistischen Ästhetik aufgewachsen ist —, sollte sich sagen: ein Künstler von

so ungewöhnlichem Können, von so feiner Empfindung wie Jacobs, hat sich von diesem Stoff nicht allein nicht abstossen, sondern zur Beobachtung aller der zarten Gelb und Rot anlocken lassen, bis es ihm keine Ruhe liess, den Eindruck festzuhalten. Auch Rembrandt hat ja bekanntlich einen ausgeweideten Ochsen gemalt, eins seiner Hauptbilder im Louvre, wo man es noch vor wenig Jahren etwas verschämt an eine dunkle Wand gehängt hatte, während es jetzt auf einem Ehrenplatz prangt. Und wenn heute die hervorragendsten Künstler der verschiedensten Richtungen, die die Kunsthalle besuchen, einstimmig sind in der Begeisterung für dies Bild unseres alten Hamburger Meisters, so sollte der Laie, dem es auf den ersten Blick nicht gefällt, sich fragen, ob nicht an ihm die Ursache liegt, dass es nicht auf ihn denselben künstlerischen Eindruck macht, wie auf den Künstler und erfahrenen Kunstfreund. Es ist so schön wie Blumen, rief Raffaëlli aus, als er es zuerst sah.

Von Joachim Luhn und den sehr tüchtigen beiden Dittmer besitzen wir noch keine oder doch keine charakteristischen Bilder. Im ersten Band der Publikation des Kunstvereins „Das Bildnis in Hamburg", finden sich Nachbildungen einiger ihrer Hauptwerke.

Matthias Scheits, dem dies Buch gewidmet ist, scheint noch umfassender thätig als Jacobs. Er bebaut ausser dem weiten Gebiet der Malerei auch noch das der Radierung und Illustration und behandelt die Handzeichnung als abgeschlossenes und selbständiges Kunstwerk.

Eine gewisse Verwandtschaft mit Scheits hat

Jacob Weier, der biblische Stoffe und Bilder aus dem Leben seiner Zeit malte. Unsere Sammlung enthält die etwas verputzte Kreuzschleppung, eine Falkenjagd in der Umgebung Hamburgs und einen Überfall im Lager. Koloristisch ist er sehr verschieden, bald tonig auf Grau und Braun sich beschränkend, bald sehr farbig und sogar einem scharfen Blau nicht aus dem Wege gehend, was bei einem Künstler vom Ende des siebzehnten Jahrhunderts bei uns auffällt.

Soweit die allseitig entwickelten Individuen. Neben ihnen waren überall Spezialisten an der Arbeit.

Die Bildnismalerei der Epoche ist bei uns leider noch sehr schwach vertreten. Wir besitzen nichts von Luhn und den Dittmer, nur je ein Bildnis von Scheits und Jacobs, ein kleines Frauenbildnis von dem älteren Elliger und ein Senatorenbildnis, das von der Überlieferung dem E. Galli zugeschrieben wird. Das kleine Frauenbildnis von Elliger ist für eine besondere Gattung von Bildnissen jener Zeit charakteristisch. Die zierliche kleine Person steht auf einer Terrasse mit Marmorfliesen vor dem Hintergrund eines regelmässigen Gartens.

Diese Umgebung scheint damals in Hamburg für das Bildnis beliebt gewesen zu sein. Wie der Gelehrte sich vor dem Hintergrund einer Bibliothek, so liess sich der Kaufmann wohl mit seiner Familie in seinem Garten malen.

Das grosse Familienbild eines unbekannten Hamburger Malers, das die Überlieferung als Hieronymus Snitger mit seiner Familie bezeichnet,

Feder und Tusche

Kunsthalle

HEIMKEHR VOM JAHRMARKT
1679

hat nicht nur kulturhistorische Wichtigkeit für uns. Es zeigt die durch keinerlei akademische Schulung gegangene Hand eines ungereisten Talentes. Vom akademischen Standpunkt ist an der Zeichnung manches auszusetzen. Dafür aber ist die Empfindung sehr selbständig und das sehr hervorragende koloristische Vermögen ungebrochen geblieben. Mann und Frau stehen Hand in Hand, von ihren Kindern umgeben, an einem mit einem prächtigen orientalischen Teppich bedeckten Tisch, auf den sich die Frau mit der Hand stützt. Die Haltung und der Ausdruck des Gesichtes bei der Frau verraten des Künstlers ungemein zartes Gefühl, und das kleine Kind auf dem Lederstuhl hinter dem Tisch mit dem feinen Weiss, Rot und Grau zeugt von einem Auge von seltener Begabung. Als Ganzes ist das Bild durch den koloristischen Aufbau und die Schönheit der Farbe von hohem — im besten Sinne — dekorativen Wert.

Dass es damals bei uns eine sehr tüchtige Miniaturmalerei gab, lässt sich in unserer Sammlung noch nicht lernen. Die einzigen Bildnisminiaturen haben sich, soviel mir bekannt, in der Familie Speckter erhalten. Es sind die künstlerisch sehr hervorragenden Bildnisse des berühmten Gründers der Hamburger Oper, Gerhard Schott und seiner Frau, Vorfahren der Familie Speckter.

Von dem aus Holland stammenden Marinemaler Bellevois besitzt unsere Sammlung jetzt drei ausgezeichnete Seestücke, zart und grau im Ton wie die holländischen Marinen des siebzehnten Jahrhunderts in der Regel.

Die Vlamen, wie Bonaventura Peeters, gingen

in ihren Seebildern dem blauen Himmel und blauem Meer nicht aus dem Wege und vererbten diese Gewohnheit auf die Hamburger, die sich ihnen anschlossen. Von einem von ihnen, G. Stuhr, enthält unsere Sammlung u. a. die grosse Ansicht eines südlichen Seehafens und ein Seegefecht. Georg Stuhr war der bedeutendste Vertreter einer weitschichtigen Künstlerfamilie, die für den Tagesbedarf sorgte. Es scheinen mindestens sechs Maler dieses Namens zu gleicher Zeit Walfischfänge, Seehäfen, Gartenansichten und die Neubauten in Hamburg gemalt zu haben.

Oft sind diese Ansichten der Börse, des Rathauses oder der ganzen Stadtsilhouette von riesenhaftem Format und künstlerisch nicht ohne Verdienst.

Die Landschaftsdarstellung beschränkte sich jedoch keineswegs auf diese Stoffe der täglichen Umgebung. Durch Glauber und Meyiering — von letzterem besitzt die Kunsthalle zwei Bilder — wurde die klassische Landschaft im Sinne Claudes und Poussins bei uns eingeführt. Namentlich Meyiering scheint Schule gemacht zu haben.

Der Hamburger Oswald Harms, auch als Radierer bekannt, übernimmt gelegentlich Motive von ihm. Es war nur natürlich, dass die Hamburger Oper in ihm einen Künstler gerade dieses klassicistischen Kreises als Dekorationsmaler anstellte.

Das Stillleben muss sich, ein gutes Zeichen für die Erziehung des Auges und der künstlerischen Empfindung, in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts bei uns sehr grosser Beliebt-

heit erfreut haben. Seine Entwickelung gipfelte im Blumenstück, ganz wie bei den Holländern, wo es sich als Frühstück oder Nachtisch aus dem grossen Regentenstück losgelöst hatte. Ein Stillleben, wie Jurian Jacobs Kalbsviertel oder Hammelkeule, wäre um das Jahr 1700 wohl selbst in Hamburg nicht mehr möglich gewesen, denn auch zu uns war, wie die beiden historischen Paradestücke des jüngeren Elliger, der bei Lairesse gelernt hatte, in unserer Sammlung erkennen lassen, der klassicistische Geschmack gedrungen, und damit war es aus mit der Frische und Ursprünglichkeit der Empfindung, die zu einer solchen Kraft- und Prachtleistung gehört.

Zweihundertfünfzig Jahre sind vergangen, und noch hat seitdem kein Künstler wieder bei uns soviel Mut und unbefangene Freude an der Welt offenbart, wie der alte Jacobs.

Neben seinen beiden Meisterstücken, die auf die niederländische Kultur zurückgehen, weisen die Nachtischbilder von Christian Berenz auf italienische Einflüsse, und in der That war der Künstler mit Tamm zusammen in Rom. Sein bedeutendstes Werk ist der aus der Kasseler Galerie stammende Nachtisch mit dem silbernen Teller, in dessen Grau sich gelbe Feigen spiegeln, und der ein fein fühlendes Auge verrät.

Johann Georg Hintzsch malte „Früchte, goldene und silberne Geschirre, Gläser, Gefässe, Esswaren, Küchengeräte“, wie der Verfasser unseres Künstlerlexikons noch weiss.

Wir haben ein inhaltlich sehr wichtiges Bild von ihm, einen Schrank mit vielen Fächern, in

Feder und Tusche — Kunsthalle

DER ÜBERFALL AUF DER LANDSTRASSE
1675

dem die seltensten Kostbarkeiten an silbernen und krystallenen Gefässen und Geschmeide aufbewahrt werden.

Ernst Stüven mit drei tüchtigen Fruchtstücken, Elias Galli mit einem Nachtisch, S. de Vlieger mit einem sehr köstlichen und originellen kleinen Blumenstück, und Andreas Scheits — der Sohn des Matthias — mit einem sehr feinen grauen Geflügelbild vertreten den tüchtigen Durchschnitt. Der bedeutendste von allen unseren Stilllebenmalern neben Jacobs ist jedoch Franz Werner Tamm, der auch als Tiermaler hervorragte. Unsere Galerie enthält von seiner Hand u. a. ein herrliches, grosses Fruchtstück, überaus originell in Farbe und Technik, einen grossen Blumenstrauss, dessen Helldunkel sehr neu und kühn anmutet und dessen kostbare Farbe — die Blau allein — von einem der begabtesten Augen zeugt, und ein grosses Bild mit Jagdbeute.

Ein Vergleich der koloristischen Neigungen unserer Stilllebenmaler von 1650—1700 ergiebt die Thatsache einer ungemein selbständigen individuellen Entwickelung des Auges. Soviel Künstler, soviel eigene Anschauungs- und Ausdrucksweisen. Für die Bildung des Auges gehören die Stillleben von Jacobs und die Frucht- und Blumenstücke von Tamm zu unseren kostbarsten Besitztümern.

* * *

Das ist, soweit unsere junge Sammlung sie heute darzulegen vermag, die Umgebung, in der Matthias Scheits geschaffen hat.

In den sechs oder sieben Menschenaltern, die seither verflossen sind, ist fast alles, was damals die Häuser der Hamburger Kunstfreunde anfüllte, vernichtet oder vom Kunsthandel entführt worden. Die Bruchstücke, die sich noch sammeln liessen, genügen jedoch, um durch den Augenschein den Beweis einer umfassenden lokalen Kunstthätigkeit zu erbringen. Das Beste darunter ist nicht nur vom lokalen Standpunkt hervorragende Kunst.

MATTHIAS SCHEITS

Vor einem Jahrzehnt war der bedeutendste und vielseitigste hamburgische Künstler des siebzehnten Jahrhunderts, und wohl zugleich der bedeutendste deutsche Maler seiner Zeit, in seiner Vaterstadt nur — oder kaum noch — durch ein grosses Illustrationswerk bekannt, die sogenannte Lüneburger oder Sternsche Bibel.

Aus diesen biblischen Bildern, die nach Zeichnungen des Meisters von deutschen und holländischen Kupferstechern vervielfältigt waren, hatte ich die Vorstellung gewonnen, dass es sich bei Scheits um einen sehr geschickten Akademiker handle, der durch eine staunenswerte Beweglichkeit jeden Augenblick in der Lage war, Erinnerungen aus Dürer, Lionardo, Raffael, Rubens und Rembrandt neu zu formen oder zu verschmelzen.

Das war immerhin eine ansehnliche Leistung, und seine Bibel hatte ja in der That im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert über den ganzen Norden eine Volkstümlichkeit besessen, deren Dauer von keiner der Bibelillustrationen des achtzehnten oder neunzehnten Jahrhunderts erreicht war. Aber besondere Anziehungskraft üben Akademiker irgend

Federzeichnung

Kunsthalle

DER BLINDE BETTLER
1680

welcher Art auf unser Gemüt nicht aus, und so erwartete ich von den Bildern des Künstlers nicht viel.

Eine Überraschung boten dagegen einige Handzeichnungen und Radierungen im Kupferstichkabinett, wo sie, kaum je zur Hand genommen, zum alten Bestande der Harzenschen Sammlung gehörten. Es waren lauter Bilder aus dem Volksleben, frisch, kräftig, bei aller Verwandtschaft mit Ostade und Rembrandt doch durchaus persönlich.

Wie reimten sich diese höchst anziehenden Blätter voll Keckheit und Humor mit dem Akademiker, der die Bibel illustriert hatte?

Ein Anhalt fand sich in der litterarischen Überlieferung, die sich auf die eine Quelle des holländischen Künstlerbiographen Houbraken zurückführen liess. Es wird berichtet, Scheits habe als Schüler von Ph. Wouwerman begonnen, habe sodann in der Art des David Teniers Bauernbilder gemalt und sich schliesslich auf die Historienmalerei geworfen. Gemeint waren damit die Illustrationen der Sternschen Bibel.

Ein Bild von Scheits war 1888, als die Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg gegründet wurde, bei uns nicht bekannt, und es liess sich auch kaum erwarten, dass sich die Lücke in unserer Sammlung so bald schliessen würde.

Zum Glück hat sich dieses Misstrauen als völlig unbegründet erwiesen. Die Galerie besitzt heute mehr als ein Dutzend zweifelloser Gemälde seiner Hand.

Wir verdanken dies im wesentlichen Wilhelm Bode, der sich mit den Bildern des Meisters schon

längere Zeit beschäftigt hatte und uns seine Erfahrungen in liebenswürdigster Weise zur Verfügung stellte.

In den Sammlungen Schubart, Thieme und auf Schloss Langenstein wies er uns 1888 eine Reihe seiner Bilder nach, Gesellschaftsstücke und Bauernbilder. Durch Bodes Vermittlung gelang es, diese Bilder für Hamburg im Auftrage von Kunstfreunden zu erwerben.

Bei einem späteren Besuch der Hamburger Sammlungen erkannte Bode in einem bis dahin rätselhaften Bilde der Johannes Amsinck-Stiftung, den Kindern mit dem Vogelnest, die Hand unseres Meisters.

Unterdes hatte ich Gelegenheit gehabt, den Meister in Sammlungen zu Braunschweig, Cassel und Schwerin zu verfolgen, fand in Hamburg noch drei Bilder von ihm, die jetzt ebenfalls der Kunsthalle gehören, und durch einen glücklichen Zufall liess sich auf verschiedenen Auktionen eine grosse Zahl Handzeichnungen erwerben. Schliesslich kamen die Bilder von Scheits aus den Galerien zu Kassel — auch hier mit besonderer Unterstützung Bodes — und Schwerin in den Besitz der Kunsthalle.

Das Bild, das unsere Sammlungen jetzt von diesem Meister bieten, hat Züge erhalten, die von meiner ersten Vermutung durchaus abweichen. Der Akademiker, der die Bibelbilder gezeichnet hat, tritt ganz zurück. An seiner Stelle erhebt sich im Vordergrunde der Schilderer des gesamten hamburgischen Lebens seiner Zeit. Wir haben aus keiner Periode unserer heimischen Entwickelung

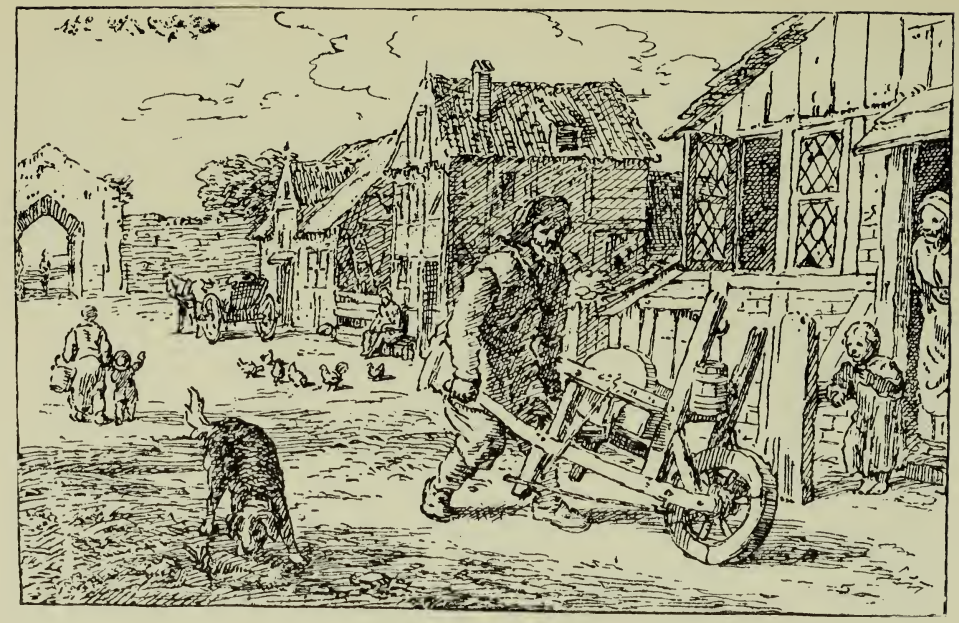
einen Künstler aufzuweisen, der wie Scheits sowohl die Formen der vornehmen Geselligkeit, die Wildheit der Kriegszeiten, das Leben auf der Landstrasse, das der Hirten und Bauern, kurz also den gesamten Inhalt des täglichen Lebens seines Zeitalters dargestellt hätte. Und da unter seinen Bildern und Zeichnungen auch biblische, mythologische und allegorische Stoffe nicht fehlen, und da er schliesslich auch als Bildnismaler und, wenn man will, als Karikaturenzeichner thätig war, so haben wir in Scheits eine der seltenen Erscheinungen, die den gesamten stofflichen Inhalt der Kunst ihrer Zeit umspannen.

Nun kommt hinzu, dass er obendrein die seltene Gabe des selbständigen Humors besitzt, als Techniker sich, wenn er will, zu sehr hohem Range erhebt und zu den begabtesten Koloristen unserer deutschen Kunst gehört.

Das alles kann nur auf dem Boden einer selbständigen und eigenartigen Persönlichkeit gewachsen sein. Leider können wir sie nur ahnen oder durch Schlüsse erreichen.

Als ich Bode im Herbst 1899 mitteilte, dass ich das Ergebnis meiner Beschäftigung mit den Werken des Meisters, die sich in unserem Besitz befinden, für die Hamburger Kunstfreunde zusammengefasst hätte, sprach er mir seine Zustimmung aus und machte mir über das persönliche Verhältnis, das er zu unserem alten Hamburger Meister gewonnen hatte, einige Mitteilungen, die ich hier anzuführen mir nicht versagen möchte:

„Ich bin unter den Werken des Künstlers sozusagen aufgewachsen. Die drei Bilder bei meinem



Federzeichnung — DER SCHERENSCHLEIFER — Kunsthalle

Onkel und Schwiegervater auf Langenstein und die Braunschweiger Bilder haben mich schon als Jungen beschäftigt, und meine ersten Studien in holländischer Quellengeschichte habe ich in Matthias Scheits' Exemplar des K. van Mander mit seinen interessanten, handschriftlichen Notizen gemacht. Es wurde mir später daher leicht, ihn unter allen möglichen Benennungen: von Rembrandt bis zu Wouwerman, Velasquez und Watteau herauszuerkennen und mir seine eigentümliche Stellung innerhalb der hamburgischen und der niederdeutschen Malerei klar zu machen."

* * *

Im siebzehnten Jahrhundert hatte der Maler bei uns in Hamburg noch nicht das Ansehen, das er heute beansprucht. Er gehörte äusserlich dem Handwerkerstande an, war Mitglied des Maleramts und allen den strengen Gesetzen dieser Genossenschaft unterworfen. Fremde Künstler, die aus Holland, wo es schon einen freien Künstlerstand gab, zu uns oder nach Lübeck kamen, wurden vom Maleramt eifersüchtig bewacht und sofort verklagt, wenn sie eines Übergriffs verdächtig schienen. Die häufigen Streitigkeiten pflegten damit zu endigen, dass der Fremde sich unterwarf und ins Maleramt eintrat. So ist es bei uns einem der bedeutendsten unserer Bildnismaler des siebzehnten Jahrhunderts, Joachim Luhn, gegangen. Äusserlich hielten sich die Zustände bis in unser Jahrhundert. Noch Georg Haeselich, der Landschafter, trat ins Maleramt ein.

Erst im achtzehnten Jahrhundert begann sich der Künstlerstand in Deutschland endgültig vom Handwerkerstand zu scheiden. Dies geschah vor allem durch die Gründung der Akademien und durch die Einordnung der Künstler unter die Hof- und Staatsbeamten. Es ist bekannt, dass dieser neue Zustand von den Malerämtern nicht ohne Widerstand gutgeheissen wurde, und dass es an vielen Orten heftige Kämpfe gesetzt hat, ehe die Amtsmaler sich darein ergaben, als Handwerker dazustehen.

Bei solcher Berührung mit dem Handwerkerstande ist es begreiflich, dass der Maler als Mensch im siebzehnten Jahrhundert bei uns noch nicht beachtet wurde. Über den Staatsmann, den Dichter, und namentlich über den Prediger, der damals bei uns zweifellos die wichtigste Rolle im öffentlichen Leben spielte, sind uns Aufzeichnungen von Zeitgenossen erhalten. Niemand dachte daran, der kommenden Zeit Nachrichten über die Maler zu hinterlassen. Der erste hamburgische Künstler, von dessen Wesen und Leben wir uns ein Bild machen können, gehört dem achtzehnten Jahrhundert an, und es ist ein Mann, dessen europäischer Ruf auf Hamburg zurückstrahlte. Es ist Balthasar Denner.

Von Matthias Scheits, den wir immerhin als einen der bedeutendsten Männer seiner Zeit betrachten dürfen, haben uns diese keinerlei Nachrichten hinterlassen. Was wir über ihn wissen, stammt aus der holländischen Quelle von Houbrakens Sammlung von Künstlerbiographien, und aus einer Eintragung von der Hand des Künstlers.

Was die Künstlerlexika des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts an biographischen Stoff bieten, geht auf Houbraken zurück. Ludwig Eckard, der Verfasser des ersten hamburgischen Künstlerlexikons, fügt 1789 einige Bemerkungen aus eigener Beobachtung hinzu.

* * *

In der grossen „Schouburgh" berichtet Houbraken nebenbei, dass ihm Voorbout (ein holländischer Maler, um 1672 vorübergehend in Hamburg) erzählt hätte, er habe in Hamburg einen gewissen Bellevois gekannt, einen tüchtigen Seemaler. Ausserdem sei er mit Matthias Scheits bekannt gewesen. Dieser sei von Geburt Hamburger, doch habe er zu Haarlem bei Philips Wouwerman seine Kunst gelernt. Einige Jahre hätte er in dessen Art gearbeitet. Dann habe er nach dem Vorbild des David Teniers Bauernstücke gemalt und sei schliesslich zur Historienmalerei übergegangen. Wie weit er es auf diesem Gebiet gebracht, gehe aus den Illustrationen zum alten und neuen Testament hervor, die unter seinem Namen erschienen seien.

Diese beiläufige Nachricht Houbrakens enthält kein einziges Datum. Nur das geht daraus hervor, dass sie niedergeschrieben wurde, als die Lüneburger Bibel schon erschienen war, also nach 1672. Aber dieses Datum ist ohnehin bekannt. Dass er in den Niederlanden gewesen, beweisen seine Werke. Es bleibt also nur die eine Angabe, dass er ein Schüler Philips Wouwerman in Haarlem gewesen sei, und der unbestimmte Hinweis auf eine

Federzeichnung

Kunsthalle

VOR DEM STALL
1671

selbständige Entwickelung auf Hamburger Boden bis zum Jahre 1672. Aus seinen Bildern, Zeichnungen und Radierungen geht hervor, dass die Zeit, die uns am meisten interessiert, erst nach Vollendung des Bibelwerks anbrach, also der Beobachtung Voorbouts, der Hamburg schon um 1675 wieder verliess, sich entzog.

Für das Geburts- und Todesjahr des Künstlers giebt es mithin keine alte Angabe. Über seine Persönlichkeit erfahren wir in der kurzen Biographie keinen einzigen Zug. Wir würden nichts von ihm wissen, als was seine Werke aussagen, wenn nicht eine eigenhändige Eintragung des Künstlers in ein ihm gehöriges Buch sein geistiges Antlitz blitzartig erhellte. Bode berichtet darüber in seiner Studie über Frans Hals (1871):

„In einem Exemplar von van Manders „Schilderboeck", welches ich auf der Auktion Weigel für mich erwerben liess, findet sich am Schlusse ein kurzer handschriftlicher Nachtrag aus dem Jahre 1679, welcher mit dem Monogramme M. S. unterzeichnet ist. Dieselbe Bezeichnung nebst der Jahreszahl 1662, die wohl die Zeit der Erwerbung angiebt, findet sich auch in dem Eingange desselben. Eine Beischrift von einer Hand des vorigen Jahrhunderts sagt: „Dieser M. S. ist sehr wahrscheinlich Matthias Scheits." Und in der That bestätigt sich jene Vermutung nicht nur aus dem Monogramme, welches genau mit den Bezeichnungen übereinstimmt, die sich auf den seltenen Bildern und auf den Radierungen jenes Hamburger Malers finden; sie erhält ihre innere Begründung aus dem Manuskript selbst. Dasselbe enthält nämlich Notizen

Feder und Tusche — Kunsthalle

DER ALLVERFECHTER
1683

über die Koryphäen der niederländischen Malerei nach Manders Zeit: über Rubens und Jordaens, über Rembrandt und Hals. Dass nun diesen Meistern als fünfter gerade noch Philip Wouwerman angereiht wird, dass über ihn und speziell über einen Aufenthalt desselben in Hamburg die detaillierteste Auskunft gegeben wird, werden wir von dem Hamburger Matthias Scheits erklärlich finden, der ein Schüler von Wouwerman war.

Die Nachrichten, welche das Manuskript enthält, sind freilich nur kurz und geben — ausgenommen für Philip Wouwerman — kaum etwas Neues; aber schon die Bestätigung der neuesten Forschungen durch das Zeugnis eines Zeitgenossen, schien mir die Publikation zu rechtfertigen, zumal, da er seine Angaben aus eigener Bekanntschaft mit den Künstlern selbst schöpft. Dieser Umstand erhöht auch den Wert seiner Urteile über die Person und die Kunst der Meister.

Die kurze Notiz über Rubens, welchen Scheits in seinem „Memorial" voranstellt, ist ganz unbedeutend und um so weniger von Interesse, da Scheits (der um das Jahr 1640 zu Hamburg geboren wurde) mit demselben nicht mehr in persönlichem Verkehr gestanden haben kann.

Das Manuskript fährt danach wörtlich fort: „noch Eenige uytnemende Meesters deser Konst die ick M. S. gekent hebbe ende al verby sein, sein dese volgende: Jacob Jordaens is een Discipel geweest van Adam van Ohrt. Anno 1669 vont ick hem noch rustich schildern, doen ick t'Antwerpen wesende hem besocht. ick bevont hem seer frindelik ende beleeft, want hey my in sein Huys overal

voerde ende al sein Künst (des hei seer veel, so van sein eigen als ander, hadde) toonde. hei is gestorven Anno 1677 in de 80 Jahren out.

Rembrant, toe genamt van den Rein om dat hei in een Plaets aen den Ryn gelegen gebohren was, hadde geleert by Pitter Lastman. sein vader was een Molenar. hei hielt sein Wohning t'Amsterdam, wass achtbaer ende groht van aensien door sein Konst geworden, het welck doch in't lest mit hem wat verminderde. hey starf Anno 1669, in de Maent September.

Den Treffeliken Conterfeiter Frans Hals van Harlem heeft geleert by Carel Vermander van Molebeke. hei is in sein Jeugt wat lüstich van leven geweest, doen by out wass ende met sein Schildern (het welck nu nit meer wass als weleer) nit meer de Kost verdinen kon, heeft hey eenige Jaren tot dat hey starff, van de Ed: Ovricheit van Haerlem seker gelt tot sein onderhouding gehat, om de deugt seinder Konst. hei is omtrent Anno 65 off 1666 gesturven, ende na myn gissen wel 90 Jaren off niet veel minder out geworden.

Den geestigen Schilder Philip Wouwerman van Harlem, wiens Vader een schlecht Schilder was, qwam noch Jonck wesende vroeg tot vermaertheit. hei vreite tegen sein vaders wil, trock darom mit sein Breüt, die Paps van Relige wass, te Scheep naer Hambürg, alwaer sich dit Paer van een Papisten Paep trauen liet. daer schilderde hei noch enige weken by den konstreiken Evert Decker en keerden daer naer weder tot Harlem, alwaer hei al sein teit gewoont heeft, ende met sein Konst wel gevaren iss. hei soude naulicks 19 Jaeren

out geweest sein doen hey Trouden, is gestorven Anno 1668 out omtrent 49 off 50 Jaeren. dit geschreven Anno 1679 den 23. Jüny. M. S.“

In deutscher Übersetzung: „Einige vorzügliche Meister dieser Kunst, die ich M. S. gekannt habe, und die jetzt schon tot sind, sind noch die folgenden: Jacob Jordaens ist ein Schüler von Adam van Ohrt gewesen. Im Jahre 1669 fand ich ihn noch rüstig malend, als ich bei meinem Aufenthalte zu Antwerpen ihn besuchte. Ich fand in ihm einen sehr freundlichen und höflichen Mann, indem er mich in seinem ganzen Hause umherführte und mir alle seine Kunstschätze zeigte (deren er in grosser Menge, von seiner Hand wie von anderen Meistern, besass). Er ist 1677, in die achtziger Jahre alt, gestorben.

Rembrandt, mit dem Beinamen van den Rein, weil er in einem Orte am Rhein geboren wurde, hatte bei Pitter Lastman gelernt. Sein Vater war ein Müller. Er hatte seinen Aufenthalt zu Amsterdam, war geachtet und zu grossem Ansehen gekommen durch seine Kunst, welche jedoch schliesslich weniger beliebt war. Er starb im Jahre 1669, im Monat September.

Der treffliche Bildnismaler Frans Hals von Haarlem hatte bei Carel Vermander aus Molebeke gelernt. Er hat in seiner Jugend ein etwas lustiges Leben geführt; als er alt war und mit seinem Malen, welches jetzt nicht mehr so (gut) war als früher, nicht mehr den Lebensunterhalt verdienen konnte, hat er einige Jahre bis zu seinem Tode von dem Magistrat der Stadt Haarlem eine feste Geldsumme zu seinem Unterhalt bekommen zum Lohn

Feder und Tusche Kunsthalle

DER GERNEGROSS
1683

für die Meisterschaft seiner Kunst. Er starb um das Jahr 65 oder 1666, nach meiner Vermutung etwa 90 Jahre alt oder doch nicht viel weniger.

Der geistreiche Maler Philip Wouwerman von Haarlem, dessen Vater ein geringer Maler war, gelangte schon in früher Jugend zu grossem Ruf. Er liebte gegen seines Vaters Willen, zog deshalb mit seiner Braut, die katholischer Religion war, zu Schiff nach Hamburg, wo sich dies Paar durch einen katholischen Priester trauen liess. Dort malte er noch einige Wochen lang bei dem kunstreichen Evert Decker und kehrte darauf nach Haarlem zurück, wo er fortan stets gewohnt hat und mit seiner Kunst viel Glück machte. Er soll gerade 19 Jahre alt gewesen sein, als er heiratete; er ist gestorben im Jahre 1668, ungefähr 49—50 Jahre alt.

Geschrieben am 23. Juni 1679. M. S.“

Diese Angaben, die wohl nur aus dem Gedächtnis gemacht sind, enthalten freilich einige Ungenauigkeiten. Zunächst starb Jordaens nicht 1677, sondern erst 1678 am 18. Oktober im Alter von 85 Jahren; mit dem Ausdruck „in de 80 Jaeren out“ hat Scheits wohl sagen wollen, dass Jordaens „hoch in den Achtzigern“ starb. Die Zeit von Rembrandts Tode, welche so lange streitig gewesen ist, ist dagegen mit dem September 1669 fast ganz genau angegeben; seine Bestattung fand bekanntlich nach Scheltemas Entdeckung am 8. Oktober 1669 statt.

Die Angaben über Frans Hals und Philip Wouwerman bestätigen und vervollständigen in höchst interessanter Weise die neuesten Forschungen van der Willigens. Das Alter von Hals giebt Scheits mit 90 Jahren nach der gewöhnlichen Annahme,

Feder und Tusche

Kunsthalle

DER SATYR BEI DEN BAUERN

wonach derselbe im Jahre 1584 geboren sein soll, freilich um 8 Jahre zu hoch an; aber dieses Datum ist urkundlich noch nicht festgestellt. Mit Sicherheit lässt sich nur angeben, dass Hals nach 1579 geboren ist, in welchem Jahre seine Eltern nach Antwerpen übersiedelten. Todesjahr und Alter von Philip Wouwerman giebt Scheits richtig an; der Meister hatte eben das 49. Jahr vollendet, als er 1668 starb.

Die Notizen über die Heirat und über die Religion seiner Frau erklären es, weshalb van der Willigen bisher vergeblich in den Kirchenbüchern Haarlems nach Notizen über die Trauung und über die Taufen der Kinder geforscht hat; solche Register existierten für die katholische Kirche zu Haarlem nicht.

Am interessantesten sind wohl die kurzen Bemerkungen über die Persönlichkeit und die künstlerische Bedeutung der Meister, da sie von einem gleichzeitigen Künstler herrühren, welcher mit ihnen in persönliche Berührung gekommen war. Wenn wir von Rembrandt erfahren, dass er „wass achtbaer ende groht van aensien door sein Konst", so bestätigt diese kurze Notiz die Vermutungen und Behauptungen, welche die neuesten Forscher, wie namentlich Vosmaer, über die Stellung Rembrandts als Künstler und als Mensch aufgestellt haben. Wenn Scheits uns weiter mitteilt, dass Rembrandts Kunst in der späteren Zeit aus der Mode gekommen sei, oder dass die Kunst des Frans Hals mit zunehmendem Alter abgenommen habe, so wird uns das bestätigt, was ich speziell für Hals anzuführen versucht habe, dass nämlich

die veränderte Zeitströmung, die immer stärkere Betonung des Kleinen, ja des Kleinlichen in der Kunst das Verständnis jener grossen Meister, deren Stil gerade mit zunehmendem Alter immer grösser wurde, mehr und mehr verdunkelte. Nicht in einem Mangel an schöpferischer Kraft oder in Altersschwäche der Künstler, sondern in der Verbildung des Geschmackes im Publikum haben wir den Grund dafür zu suchen, dass die Zahl der Werke von Rembrandt wie von Hals aus dem letzten Jahrzehnt ihres Lebens nur eine verhältnismässig geringe ist.

Schliesslich möchte ich noch mit einem Worte auf die Auswahl der Künstler, die Scheits für sein „Memorial" getroffen hat, aufmerksam machen. Abgesehen von seinem eigenen Lehrer Philip Wouwerman wählt er sich aus der Menge der niederländischen Künstler des siebzehnten Jahrhunderts Rubens und Jordaens, Rembrandt und Hals — also gerade die Meister, welche erst jetzt wieder als die Altmeister der vlämischen und der holländischen Malerei anerkannt werden, während kein anderes altes Zeugnis sie so klar und ausschliesslich als die Spitzen jener beiden Schulen bezeichnet." —

Dies Bodes Bericht.

Leider ist dies Blatt verloren gegangen. Bode hatte es auf Bitten des holländischen Forschers A. van der Willigen aus dem Bande gelöst und ihm nach Haarlem gesandt. Als der bejahrte Forscher bald darauf starb, ist es mit seinem Nachlass versteigert worden.

* * *

Der Überlieferung nach — es ist freilich eher eine spätere Schätzung zu nennen — soll Matthias Scheits um 1640 in Hamburg geboren und gegen 1700 in seiner Vaterstadt gestorben sein. Das Todesjahr mag ungefähr stimmen, aber das Geburtsjahr dürfte viel zu spät angesetzt sein. Wir sind auf die Prüfung seiner Werke angewiesen, um zu einer genauern Schätzung zu kommen.

Daten finden sich fast nur auf seinen Handzeichnungen und Radierungen.

Die Handzeichnungen tragen Jahreszahlen zwischen 1669 und 1683. Diese Handzeichnungen sind keine Naturstudien, sondern fertige Kompositionen, denen man sofort ansieht, dass sie für die Sammler oder als Vorlagen für Kupferstecher entstanden sind. Man wird an die zahllosen Federzeichnungen Hermann Kauffmanns erinnert. Solche Handzeichnungen konnten im Werke des Künstlers wohl erst auftreten, als er einen Namen erworben hatte, der sie dem Sammler begehrenswert machte. Sie gehören mithin schwerlich in eine frühe Entwickelungszeit.

Aus seinen Werken lassen sich noch einige weitere Anhaltspunkte gewinnen.

Im Jahre 1672 erschien im Sternschen Verlag in Lüneburg die berühmte Scheitssche Bibel, bis weit ins achtzehnte Jahrhundert hinein eine der volkstümlichsten Bibelausgaben. Eine grosse Zahl namhafter holländischer und süddeutscher Stecher hatten seine zum Teil nur skizzenhaften Entwürfe mit gleichmässiger Sorgfalt in Kupferstich ausgeführt. Der Auftrag muss also schon in den sechziger Jahren erteilt worden sein, was wiederum

Feder und Tusche — Kunsthalle

ENTWURF FÜR EIN DECKENBILD
1673

bezeugt, dass Matthias Scheits sich schon damals eines bedeutenden Rufes und grossen Zutrauens erfreute. Bald nach 1672 richtete er einen Verlag für die nach seinen Zeichnungen hergestellten Radierungen ein. Auf dem Blatte von der Bäuerin mit dem Kruge steht zu lesen: Matthias Scheits inventor et excudit.

Bei diesen Radierungen tritt ein anderes Moment auf, das sie ebenfalls in ein vorgerückteres Alter des Künstlers verschiebt. Sein Sohn Andreas Scheits hat eine Anzahl davon nach seinen Zeichnungen geätzt. Soweit sie datiert sind, tragen sie die Jahreszahlen 1677 und 1678. Die undeutliche Jahreszahl auf dem „schlafenden Schäfer", die Nagler als 1657 liest, ist ebenfalls 1677. In diesen Jahren muss Andreas Scheits, der sich als Radierer sehr geschickt zeigt, wohl als mindestens zwanzigjährig angenommen werden. Ist er der älteste Sohn (es wird auch ein Heinrich Scheits genannt), so würde Matthias Scheits um die Mitte der fünfziger Jahre geheiratet haben. Da wir aus seiner sehr genauen Kenntnis der niederländischen Kunst — nicht nur der holländischen — anzunehmen berechtigt sind, dass er sich längere Zeit in Holland aufgehalten hat, so würde sein Geburtsjahr auf spätestens 1630, vielleicht noch in die zwanziger Jahre zurückzusetzen sein. Er hatte lange genug in Holland gelebt, um sich die Sprache auch für den schriftlichen Ausdruck zu eigen zu machen.

Die Daten auf seinen Zeichnungen und Radierungen liegen meistens zwischen 1672 und 1683. Das ist das Jahrzehnt nach der Vollendung der Lüneburger Bibel. Aus früherer Zeit besitzen wir

Radierung

DER BRILLENHÄNDLER

nur die eine (eigenhändige) Radierung von 1660 und das Bildnis des Lubienitz von 1664. Die Datierung auf dem Ölgemälde mit dem trinkenden Elieser (1659) erscheint verdächtig.

In seiner Heimat war um 1890 Matthias Scheits seit mehr als einem Menschenalter so gut wie vergessen. Ältere Kunstfreunde, wie Hauptmann Gaedechens, wussten aus der Tradition, dass zur Zeit der grossen Auktionen, also bis in die sechziger Jahre, seine Bilder gelegentlich vorgekommen und sehr geschätzt gewesen seien. Der Kunsthandel hatte sie mit dem übrigen alten Kunstbesitz aus Hamburg entführt. Wo sie ausserhalb der von Bode beobachteten Sammlungen vorkamen, führten sie meist holländische Namen, wie etwa den des Benjamin Cuyp. Unter dieser Bezeichnung fand ich im Kunsthandel den Christus am Brunnen, und nach der Reinigung stellte sich heraus, dass das Monogramm des Scheits noch deutlich sichtbar war. Eins der Gesellschaftsstücke ging unter dem Namen Watteaus. Für das Gewerbemuseum war ein Hamburger Kachelofen des achtzehnten Jahrhunderts erworben, dessen Bilderschmuck Justus Brinckmann auf die Originale in der Lüneburger Bibel von Scheits zurückführen konnte.

Ausser den mehr als zwölf sicheren Bildern, die jetzt zum Bestande unserer Galerie gehören, finden sich Gemälde von Scheits in Göttingen, Schleissheim und in Braunschweig. Die grosse Hirschjagd in der Galerie zu Pommersfelden, von der unser Künstlerlexikon berichtet, ist dort nach Auskunft der Verwaltung nicht mehr nachweisbar.

* * *

Werden alle die zerstreut liegenden festen Punkte durch eine den Körper umschreibende Linie verbunden, so ergiebt sich etwa folgender Umriss.

Matthias Scheits dürfte vor oder um 1630 in Hamburg geboren sein. In den vierziger Jahren — spätestens wohl um 1650 — wandte er sich zum Studium nach Holland, wo er in die Werkstatt des Philips Wouwerman in Haarlem eintrat. Dass er sich gerade zu Wouwerman wandte, mag einer persönlichen Neigung entsprungen sein. Doch darf daran erinnert werden, dass Philips Wouwerman als Neunzehnjähriger um 1638 nach Hamburg kam. Er war mit einer Haarlemerin katholischer Religion zu Schiff hierher geflüchtet, um sich hier — oder in Altona — trauen zu lassen.

Wouwermans Einfluss lässt sich in der Technik der Gesellschaftsbilder bei Scheits noch durchfühlen. In den Handzeichnungen blieb ihm als Erbstück seines ersten Lehrers vielleicht die dauernde Vorliebe für das Pferd und das mangelnde Interesse für das Rind. In den übrigen Stoffen klingt bei ihm nur selten ein Thema des Lehrers an.

Dagegen offenbaren die Bilder des Künstlers, dass er Frans Hals und Rembrandt auf sich wirken liess und mit Ostade und den Schlachtenmalern genau bekannt war. Auch den etwa gleichaltrigen oder etwas älteren Jan Steen dürfte er gekannt haben. Dass Teniers ihn beeinflusst hat, sagt schon Houbraken.

Aus seinen Aufzeichnungen, die Bode der Nachwelt gerettet hat, geht hervor, dass er mit überraschender Klarheit die führenden Geister der holländischen und vlämischen Kunst seines Zeit-

alters erkannt und hervorgehoben hat. Dies setzt nicht nur eine sehr innige Vertrautheit mit der gesamten Kunst seiner Zeit voraus, sondern einen sehr starken und unabhängigen Geist, denn der Besitz einer so ausserordentlich seltenen Urteilskraft — nach Bode ist er der einzige Zeitgenosse der grossen Meister, der das Urteil des neunzehnten Jahrhunderts in allem wesentlichen vorweg genommen hat — weist auf ungewöhnliche Eigenschaften des Verstandes und des Charakters hin, Unabhängigkeit, Stärke der Empfindung, klaren Verstand.

Für den Gang seiner Entwickelung in Hamburg giebt es wenig Anhaltspunkte. Houbrakens Angaben brechen bei der Erscheinung der Sternschen Bibel 1672 ab. Nach dem Bildnis von Lubienitz ist er spätestens 1664 wieder in Hamburg nachweisbar. 1669 hat er dann nach seiner Eintragung in das Schilderboeck Antwerpen besucht, also wohl auch Amsterdam und Haarlem.

Die Ölgemälde in unserer Sammlung sind nicht datiert, aber in Bezug auf die Farbe wie in den Verhältnissen und der Anordnung bilden sie zwei deutlich verschiedene Gruppen, die der Bauernbilder, die ich für die früheren halte, und die der Gesellschaftsscenen im Freien, die ich um das Jahr 1680 ansetzen möchte. Die Gründe werden bei der Besprechung der Bauernbilder dargelegt. Die biblischen Bilder stehen den Bauernbildern am nächsten.

Ist diese Verteilung richtig, so hat Matthias Scheits sich in Hamburg selbständig entwickelt. Von der Derbheit und koloristischen Stumpfheit

Radierung VOR DEM SCHEUNENTHOR

1676

der Bauernbilder ist er fortgeschritten zu einer in unserer Kunst sehr seltenen Vornehmheit und Eleganz und einer Feinheit, einem Reichtum, einem Schmelz der Farbe, die in der deutschen Malerei nicht häufig vorkommen.

Doch muss diese Entwickelung auf heimischem Boden vorläufig nur als eine Annahme betrachtet werden, die die Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Nur das ist sicher, dass er sich nach der Rückkehr ganz und gar auf den Boden der Heimat gestellt und sich dem genius loci mit solcher Entschiedenheit angeschlossen hat, dass er bei seinen Radierungen und Handzeichnungen die Unterschriften nicht in der damals für den schriftlichen Gebrauch schon allgemein üblichen hochdeutschen Sprache, sondern in einem sehr kräftigen und schalkhaften Plattdeutsch abgefasst hat.

In seinen Bildern, Zeichnungen und Radierungen erkennen wir eine kräftig zupackende, originelle, von keinerlei Akademismus geknickte Natur, einen genialen Beobachter, eine sehr bedeutende formale Begabung. Wir können verfolgen, dass diese seltenen natürlichen Eigenschaften nicht verkümmern durch die mitten in die Entwickelung fallende gewaltige Aufgabe akademischen Charakters, die ihn mindestens einige Jahre lang ausschliesslich in Anspruch genommen haben muss, die Bewältigung der Illustrationen der Sternschen Bibel. Nach Erledigung dieses Auftrags sehen wir ihn sich vielmehr erst ganz frei und unakademisch im Studium und der Darstellung des gesamten Volkslebens entfalten. Dass er dabei seine holländischen Meister, die er so hochschätzt, nicht als Plagiator ausnutzt,

Radierung

WANDERNDE MUSIKANTEN

1672

muss ihm als guter Punkt für seinen Charakter angerechnet werden. Denn er hätte es leicht gehabt, bei uns mit fremder Kalbe zu pflügen.

Aus seinen Werken und seinen Aufzeichnungen, nicht zum wenigsten aus der litterarischen Qualität und dem Humor der doch wohl von ihm selber herrührenden plattdeutschen Beischriften der Zeichnungen und Radierungen, dürfen wir auf einen prächtigen Menschen schliessen, der, gesund, vergnügt, unabhängig, in Gesinnung und That ein echter und tüchtiger Niedersachse gewesen ist. Er wird nun nicht wieder vergessen werden.

Hamburg wird sich seiner künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit, soweit sie bisher bekannt geworden, mit Stolz erinnern und mit Spannung den Entdeckungen entgegensehen, die uns künftig noch mehr von seinem Wesen erschliessen werden.

Wir haben mehr als andere Städte Ursache, bewusst das Andenken der bedeutenden und fruchtbaren Menschen zu pflegen, die uns das Geschick beschieden hat, und die durch unsere grössten Untugenden, die Undankbarkeit und Gleichgültigkeit, der Vergessenheit anheimgefallen sind. Unsere Geschichte ist alt und schicksalsreich, wer aber weiss noch von den Männern, die ihren Inhalt bestimmt haben? Wo wird dafür gearbeitet, dass ihr Andenken lebendig bleibt? Das gilt nicht für die Kunst allein. Wie in der Kunst, sind wir auch auf allen anderen Gebieten dahin gekommen, uns selber zu misstrauen und mit Achselzucken von unserer Geschichte zu sprechen, weil wir nichts mehr von ihr wissen.

Radierung

DER BLINDE

1672

Eine Stadt, die ihre Geschichte vergisst, verdient es nicht, Geschichte zu erleben. Geschichte, die das Leben befruchtet, ist aber nicht eine Zahlentabelle mit angehängtem Verzeichnis der Ereignisse, sondern die Anschauung der wirkenden Kräfte, die von den Schicksalsmenschen ausgehen.

* * *

Wären die Gemälde des Künstlers datiert, und könnten wir seine Entwickelung erkennen, so würde es sich von selbst verstehen, die einzelnen Werke an ihrem Ort bei der Übersicht seiner Entwickelung einzufügen. Aber das ist noch nicht möglich.

Es soll deshalb der Versuch gemacht werden, die Arbeiten nach den technischen und stofflichen Gruppen zu betrachten. Dies lässt sich auch dadurch rechtfertigen, dass die Gemälde, Handzeichnungen, Radierungen und Illustrationen auch in ihren Stoffen merklich verschiedene Gruppen bilden. Sodann aber dürfte es für den Besucher der Galerie und des Kupferstichkabinetts, der sich auf eine selbständige Aneignungsarbeit vorbereiten will, sehr viel bequemer sein, von Gruppe zu Gruppe fortzuschreiten.

So werden wir nun seine besonderen Fähigkeiten bei der Betrachtung der einzelnen Gruppen und Werke zu erkennen suchen.

Doch haben wir vorher zwei allgemeine Vorfragen zu erledigen, wie weit er nachweisbar hamburgisches Leben dargestellt hat und welche Stellung er zum Problem der Farbe einnahm.

Radierung

DIE WIDERSPÄNSTIGE

1676

Dass der Künstler wirklich seine Heimat studiert hat, dürfte aus den Scenen von der Strasse und aus dem Bauernleben unwiderleglich hervorgehen. Auf den Bauernbildern kehrt ein Kostüm überall wieder, das mir von niederländischen Bildern nicht erinnerlich, das aber auf Hamburger Bildern aus Scheits' Umgebung vorkommt, der „Falkenbeize" von Weier zum Beispiel, und bei den Bauern unserer Umgegend in den letzten Spuren heute noch nachweisbar ist: Die Männer pflegen zwei Beinkleider übereinander zu tragen, das obere aus leichtem Stoffe zum Schutz, wie die Schürze beim Kleid der Frau. Im übrigen ist die Tracht der Bauern altertümlicher als in den Niederlanden um dieselbe Zeit. Die älteren Männer tragen nach 1670 noch die getollte Halskrause. Auch dass der Vollbart noch nicht abgelegt ist, dürfte in den Niederlanden um dieselbe Zeit nicht mehr vorkommen. Ebenso ist die ländliche Architektur durchaus nicht niederländisch. Eine Scene vor dem Hausthor auf der grossen Diele, wie sie Scheits in einer Radierung schildert, hat durchaus hamburgischen Charakter. Unserer Gegend gehören auch die Typen der Bauernstühle und der Eimer und Trachten an, und nicht zum wenigsten der Menschen. Wer unsere Bauern kennt, wird die Typen der Mädchen und Burschen unserer Geest- und Marschdörfer bei Scheits sehr deutlich charakterisiert finden. In seinen Bauern ist nichts holländisches.

Diese Beobachtungen legen den Schluss nahe, dass Scheits auch in seinen Gesellschaftsbildern sich an die Heimat gehalten habe. Unmittelbare

Vorbilder dafür sind mir aus der holländischen oder vlämischen Kunst nicht bekannt. Dagegen weisen allerlei Züge bestimmt auf den Zustand der Hamburger Gesellschaft jener Zeit, vor allem die Vorliebe für die Musik.

Auf allen seinen Gesellschaftsbildern wird Musik gemacht.

Bekanntlich war gerade die Zeit um 1680 eine Keimperiode nationaler Musik in Hamburg, wo die deutsche Oper, das erste von Bürgern und für Bürger bestimmte Opernhaus in Deutschland — und wohl überhaupt diesseits der Alpen — 1676 erbaut war.

Auch die Farbe weist bei den Gesellschaftsbildern von Scheits auf eine Umwelt, die ausserhalb des engeren holländischen Kreises lag.

Wenn die Datierung seiner Bilder, wie sie mir erscheint, richtig ist, beginnt er in seinen Bauernbildern und den ebenfalls vor 1670 liegenden biblischen Gemälden ohne Abneigung gegen das Blau. Dann folgt eine Zeit, in der er diese in der koloristischen Bewegung der letzten drei Jahrhunderte ausschlaggebende Farbe gänzlich verschmäht, sogar alle verwandten kalten Töne des Grün.

Das „Duett", der „Spaziergang", das „Vogelnest" würden diese Phase bezeichnen. Schliesslich hat er dann in „Wein, Weib und Gesang" sich dem Blau wieder bis zur Verwendung kalter Grün genähert.

Solche koloristische Wandlungen, die sich stets wiederholen — auch wir sind gerade von einem Zeitalter der Vorherrschaft warmer Farben unter Makart in die der kalten übergetreten —, gehen

meist von einzelnen Künstlern oder Künstlergruppen aus, in denen sich zuerst die Empfindung für das Gegenteil des geltenden Geschmacks regt. Die Mode passt sehr scharf auf und folgt rasch.

Dieser Vorgang lässt sich bei Scheits sehr deutlich auf dem grossen Gesellschaftsbilde „Wein, Weib und Gesang“ beobachten.

Die ältere Generation ist beim Schwarz stehen geblieben, das um die Mitte des Jahrhunderts selbst die Frauentracht beherrscht hatte. Bei der mittleren erscheinen schüchtern in dem Schwarz einige Töne und Farben. So trägt der Mann mit dem Federhut alles schwarz, nur die Strümpfe sind silbergrau und werden durch ein fleischfarbenes Knieband festgehalten.

Die jungen Leute aber haben das Schwarz vollkommen abgestreift, sie tragen Gelb, Rot und Grün, nur noch kein Blau.

Das ist die Unterlage der koloristischen Zeitstimmung, die Scheits vorfand.

Seine persönlichen Eigenschaften und Thaten sind die Qualität der Farben und Töne, ihre Zusammenstellung als Nachbarn und ihre Einfügung in den Gesamteindruck des Bildes.

Auf allen diesen drei Gebieten ist er Meister. Er gehört zu unseren begabtesten Augen und hat sich offenbar eine sehr gediegene Erziehung gegeben. Wer sich einmal seine perligen Grau, seine emailartigen Grün, sein zartes Maulwurfsschwarz und seine Mausfarben, seine Pfirsichfarben und seine Rostbraun, Altgold und Gelb genau angesehen hat, wird die Eigenart des Meisters überall wiedererkennen.

Was überlegene natürliche Begabung und erworbener Geschmack bedeuten, lässt sich ermessen, wenn man von einem der Gesellschaftsbilder von Scheits unvermittelt zu einem Bilde eines minder begabten und minder kultivierten Zeitgenossen übergeht, der „Falkenjagd“ von Weier in unserer Galerie.

Im einzelnen wird bei den Ölgemälden auf die koloristische Leistung zurückzukommen sein.

DIE GESELLSCHAFTSBILDER UND VERWANDTES

Matthias Scheits hat uns aus seinem Zeitalter hinterlassen, was wir in Hamburg aus früheren und späteren Epochen kaum anders als in einem auf äusseren Anlass entstandenen Einzelbild besitzen: eine Schilderung des Gesellschaftslebens.

Freilich hat Scheits fast nur eine Form der Geselligkeit dargestellt: das Picknick, und angesichts der Bilder und Zeichnungen, die das Thema behandeln, darf die Frage aufgeworfen werden: warum fehlte die Versammlung im Opernhause, warum — mit einer Ausnahme — die häusliche Geselligkeit, warum das Leben in den Gärten, das Strassenleben, die Wasserfahrt?

Von einem Künstler wie Scheits, der an einem Ort an der Peripherie der Kulturwelt schafft — das war Hamburg im siebzehnten Jahrhundert — darf man nicht erwarten, dass er neue Formen findet. Wenn ihn Leben und Stimmung seiner Mitwelt künstlerisch reizten, so lag es am nächsten, eine alte, wohlbekannte Kunstform mit dem neuen Gehalt zu füllen.

Ölgemälde

Kunsthalle

WEIN, WEIB UND GESANG

Geschenk des Herrn Geh. Kommerzienrat Heye

In der That gehört die Gattung der Gesellschaftsstücke bei Matthias Scheits zu dem in Kunst und Dichtung seit uralten Zeiten immer wieder hervorgeholten Gemeingut der Menschheit. Es ist nichts anderes als der Liebesgarten, eine Schilderung seligen Daseins in schöner Landschaft, wie sie fünfzig Jahre später in Frankreich der von niederländischem Boden stammende Watteau noch einmal gestalten sollte in einer das ganze achtzehnte Jahrhundert beherrschenden Form.

Der holländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts war dies Thema eigentlich nicht geläufig. Ihre Gesellschaftsstücke schildern meist das Leben im Hause und obendrein mit Vorliebe eine Welt, die man nicht als gute Gesellschaft bezeichnen kann. Die Ideallandschaften mit badenden Nymphen des Poelenburg fallen in ein anderes Gebiet. Das eigentliche Merkmal der Phantasie vom Liebesgarten ist die Einkleidung in das jeweils moderne Kostüm. Nur das Bildnis, dieser Proteus unter den von den Holländern behandelten Stoffen, streift bisweilen das Gebiet des Liebesgartens.

Bekannt ist dagegen das Motiv des Liebesgartens bei Rubens. Doch ist auch er nicht der Erfinder. In der Kunst des sechzehnten Jahrhunderts — Giorgione — ist es nicht unbekannt, und mischt sich mit dem Märchen vom Jungbrunnen, und im fünfzehnten Jahrhundert giebt es einen Kupferstecher, der nach seinem Lieblingsthema der Meister der Liebesgärten benannt wurde.

Zur Zeit der Unsicherheit und Unruhe flüchtete sich die Phantasie in den Schutz festummauerter schöner Gärten, in denen alle Frucht-

Ölgemälde

Kunsthalle

DER SPAZIERGANG
Geschenk des Kunstvereins

bäume spriessen, alle Blumen blühen, Quellen rieseln und reichgekleidete jugendschöne Menschen sich im Sonnenschein an Musik, Spiel und Tanz und Tafelfreuden ergötzen. Auch die Träume vom seligen Leben im himmlischen Paradiese nehmen die äussere Gestalt dieses Liebesgartens an.

Eins der herrlichsten deutschen Bilder, das „Paradies" im städtischen Museum zu Frankfurt, ist ein richtiger Liebesgarten trotz der Jungfrau und der Heiligen. Man pflegt es der Kölner Schule zuzurechnen, es dürfte jedoch frankfurtisch sein, oder der Frankfurter Lokalschule nahe stehen, wenn die Verwandtschaft mit einem gleichzeitigen und sicher frankfurtischen Bilde (in derselben Sammlung) nicht täuscht. Auch für uns Hamburger ist es wichtig, denn es stammt aus der Zeit unseres Meister Francke. In einer Ecke des durch eine feste Mauer eingehegten Paradiesgartens hat sich an der Quelle die Jungfrau mit ihren vertrautesten Heiligen niedergelassen. Sie sitzt auf einer Rasenbank und liest, auf dem Tisch neben ihr stehen Früchte. Alle Blumen — Aldenhoven hat sie von einem Botaniker bestimmen lassen — spriessen in tausend leuchtenden Farben aus dem grünen Rasen auf. Das Christkind zu Füssen der Madonna übt auf der von einer jungen Heiligen gehaltenen Zither, eine Dienerin pflückt Früchte von einem Baume, eine andere schöpft Wasser aus einem Quell. Aber das köstlichste ist die Gruppe rechts, wo der heilige Georg, in ritterlicher Hoftracht auf dem Rasen sitzend, verloren dem Gesange seiner beiden Begleiter lauscht. Der eine ist sein Kamerad, der Erzengel Michael, der, den Kopf in die Hand ge-

stützt, neben ihm am Boden sitzt und vor sich hin singt, der andere ist sein Knappe, der sich hinter ihm stehend mit der Brust gegen den Baum lehnt und den Kopf vorneigt. Das Bildchen erweckt eine traumhaft selige Stimmung. Wer sich hinein versenkt, erlebt eine glückliche Stunde, und in der Erinnerung erwacht ein Nachhall, so oft er an die über alle Vorstellung und durch nichts als Anmut ergreifende Gruppe des heiligen Georg mit seinen Kameraden denkt. Es ist ein Trost für uns, dass ein deutscher Künstler aus sich heraus soviel Adel und Anmut auszudrücken vermocht hat.

Ist es nötig, über diese Zeit hinaus an das Eingangsmotiv des Dekameron, an die Episode mit den Blumenmädchen im Herzog Ernst, und schliesslich an die letzte Quelle, die Paradiesträume des Orients zu erinnern?

Wo seit dem Mittelalter das Motiv des Liebesgartens von der Litteratur oder der Malerei aufgegriffen wird, pflegt der Grund jedesmal in einer sehnsüchtigen Zeitstimmung oder in einem Gefühl der Befreiung zu liegen. Beim Dekameron erklärt sich die Flucht ins Paradies aus den Schrecken der Pestzeit, bei Watteau aus dem Gefühl des Aufatmens nach langem Druck. Nach der Kasteiung stürzte man sich in den Genuss. In Hamburg dürfte nach dem dreissigjährigen Kriege die Stimmung ähnlich gewesen sein; die trübe Zeit war vorüber, der Himmel lachte wieder, die Erde erschien als ein neues Geschenk.

Hamburg hatte die furchtbare Zeit des dreissigjährigen Krieges glücklich überstanden. Der Festungsgürtel, der durch einen Akt höheren

politischen Instinkts nicht wie in Bremen und Lübeck dem Körper der Stadt auf den Leib geschnitten, sondern im weiten Bogen herumgeführt war, hatte nicht nur Sicherheit gewährt, sondern sogar Wachstum gestattet. In dem Jahrhundert, das auf den Krieg folgte, war Hamburg die reichste und mächtigste deutsche Stadt und in allen Kulturdingen die lebendigste und am meisten deutsche. Alle Künste und Wissenschaften erblühten noch im siebzehnten Jahrhundert. Die deutsche Oper ging in diesem Jahrhundert von Hamburg aus, wie bei uns im achtzehnten Jahrhundert durch die Begründung des Nationaltheaters das deutsche Drama den kräftigen nationalen Antrieb erhielt. Unser akademisches Gymnasium hatte die Wirksamkeit einer Universität. Das Leben der oberen Stände entfaltete sich in fürstlichem Zuschnitt.

Aus dieser Stimmung des Aufatmens nach langem Elend, der Sicherheit nach dem Zustande dauernder Gefährdung, dürften Matthias Scheits Gesellschaftsstücke zu verstehen sein.

* * *

Von den drei Gesellschaftsbildern des Meisters ist das unter dem Titel „Wein, Weib und Gesang" in den Katalog aufgenommene, das reichste.

Eine Gesellschaft vornehmer Hamburger ist am Saume eines Waldes versammelt. In der Ferne steht die duftige Silhouette der Stadt am Horizont. Das Picknick ist vorüber. Einer der Jünglinge hat sich auf einen Vorratskorb gesetzt, und spielt die Laute, das linke Bein über das rechte schlagend. Er begleitet eine junge Dame, die neben ihm an

Ölgemälde Kunsthalle

DAS FEST AM WALDRAND

Geschenk der Familie Glitza

der Erde sitzt und aus einem Notenbuch singt, ohne sich um den anderen Jüngling zu kümmern, der, an der Erde liegend, die Geige in der Rechten, sich in ihren Schoss lehnt und mit der Linken jubelnd einen Römer erhebt. Vor ihnen steht, der Musik lauschend, Hand in Hand ein etwas älteres Ehepaar, der Mann im Profil, die Frau vom Rücken gesehen. Eine ältere Dame — sie trägt noch Schwarz — blickt aus dem Hintergrunde scharf beobachtend, fast unwirsch, herüber. Links wartet, vom Rücken gesehen, neben dem Weinkühler ein Page, den silbernen Krug in der Rechten. Aus dem Hintergrunde kommen rechts ein Mann und eine Frau herzu. Der Mann trägt den Mantel auf der linken Schulter und stützt sich mit der Rechten weitauslangend auf seinen Stock. Die Frau greift mit der Linken rückwärts, um das Oberkleid aufzuraffen. Ihre Körper stehen in sehr schöner und überzeugend bewegter Silhouette gegen den Abendhimmel. Hinten warten die Pferde mit der Kutsche, die die Gesellschaft aus der Stadt hergebracht hat. In der Ebene am Horizont sieht man Türme, Giebel und eine Windmühle gegen den Himmel ragen. Über den dunstigen Himmel zieht ein Gewölk herauf.

Die Betonung liegt auf der musizierenden Gruppe. Hier ist alle Farbe auf einen Punkt vereinigt. Grün, Rot, Pfirsichfarben, Altgold werden durch glücklich verteilte Flecke Weiss und Schwarz gehoben und zusammengeschlossen. Die Ecke wirkt wie ein schöner Blumenstrauss.

Auch die Herren machten damals in Hamburg Toilette. Der Jüngling mit der Mandoline trägt

Ölstudie Kunsthalle

DAS DUETT

auf dem graubraunen Hut eine rote Feder, dazu eine weisse Atlasjacke, über die seine langen blonden Locken herabfallen, rote weite Kniehosen und gelbe Strümpfe zu braunen Schuhen. Die blonde, singende Dame hat ein Kleid von lichter Malachitfarbe an und einen weissen Spitzenkragen über die Schulter geworfen. Der Anzug des Jünglings, der sich in ihren Schoss lehnt, steht in lichtem Braun und Weiss dagegen, während sich die Toilette der stehenden Dame, die vom Rücken gesehen wird, aus einem Kleid von pfirsichblütfarbener Seide, einem aufgenommenen Oberkleide in altgoldenem Atlas und einem Kragen in mausfarbenem Sammet zusammensetzt. Ihr Mann, der ihre Hand hält, bildet mit seinem schwarzen Sammetrock den ruhigen Rahmen für diese farbige Gruppe. Nur seine grauen Strümpfe und fleischfarbenen Kniebänder lassen noch Farbe anklingen. Köstlich sind auch die grünen Töne der Bäume am Waldrand.

Vor der Entstehungszeit dieses Bildes und nachher haben die Hamburger Jahrhunderte lang sich gut gekleidet, haben Feste im Garten und im Walde gefeiert, und weder vorher noch nachher hat ein Künstler bei uns aus diesem farbigen Leben solch ein Bild geholt.

Die beiden anderen Gesellschaftsstücke, „Der Spaziergang“ und „Das Fest am Waldrand“ stehen einander sehr nahe. Im Aufbau sind sie fast gleich: ein junges Paar in eleganter Tracht, das sich von einer rechts am Waldrand lagernden Gesellschaft loslöst.

Aber in allen Einzelheiten hat sie der Künstler dann doch ganz verschieden entwickelt. In der

Ölgemälde Kunsthalle

DAS VOGELNEST

Farbe bilden sie einen Gegensatz und der farbige Aufbau eines Bildes ist ja eine mindestens ebenso grosse Leistung wie die Anordnung der Formen.

Auf dem „Spaziergang“ steht im Mittelpunkt der farbigen Anlage das gelbe Atlaskleid der schreitenden Dame. Durch das goldige Laub der Birken klingt dieser Ton, der sonst einsam geblieben wäre, in der herbstlichen Landschaft wieder an. Auch das Weiss des Kragens und der Ärmel im Anzug der Dame wird durch das Weiss der Birkenstämme in der Landschaft begleitet. Sehr zarte Töne gesellen sich im Anzug des Jünglings. Hut und Mantel sind mausgrau, aber von leichter Verschiedenheit des Tones. Zu einer Jacke aus weissem Atlas mit zartem Seladontone kommen weite schwarze Kniehosen, weisse Strümpfe und graubraune Schuhe. In der Gruppe der Lagernden beherrschen weisser und tabakfarbener Atlas das Kolorit, nur ein grosses Gefäss, das die Dame auf dem Schosse hält, giebt einen Ton von Kupfer hinein.

Als Dokument für eine vorübergehende, aber sehr intensive koloristische Neigung ist dies Bild von grossem Wert. In der Tracht kein Blau, kein Grün, ja nicht einmal ein Rot. — Weiss und Gelb, ein kaum fühlbarer Schimmer Grün in einem der Weiss, damit begnügte sich, als dies Bild entstand, das Auge eines der koloristisch am feinsten begabten deutschen Künstler.

Die Haltung des schreitenden Paares hat etwas sehr edles, fast pathetisches. Zu der höflichen Neigung des Jünglings, der seine Dame an der Hand führt und seinen Mantel zierlich auf der

linken Schulter trägt, steht im Gegensatz die stolze, fast abwehrende Haltung und Geberde der Dame, die die rechte Hand mit dem Fächer schlaff herabhängen lässt.

Über der Gruppe der Lagernden erhebt sich der im Dunkel kaum erkennbare Schattenriss eines Jünglings, der aus einer silbernen Kanne mit langem Strahl in ein grosses Kelchglas einschenkt.

Auch hier ist Musik gemacht worden. Hinter den Schreitenden liegt eine grosse Laute im grünen Gras. — Durch die liebliche Landschaft schreitet in der Ferne am Rand des Gehölzes eine Dame — nach der schwarzen Tracht und der hohen weissen Halskrause der älteren Generation angehörend — auf ein Landhaus zu, das mit seinen roten Mauern und Dächern sich über die dunklen Baumpartien gegen den Abendhimmel abhebt.

Das Ganze ist ein Meisterstück einheitlicher Farbenstimmung und wohlthuender Massenverteilung. Menschenleben und Landschaft sind sehr fein gegeneinander abgewogen und zueinander gestimmt. —

Als der verstorbene Hauptpastor Dr. Glitza, dessen Familie uns zum Andenken an den heimgegangenen Sammler das „Fest am Waldrand“ stiftete, dies Bild erwarb, trug es den Namen Watteau. Doch erkannte er es selber bei genauerem Studium als Werk unseres alten Hamburger Matthias Scheits. Dass es der Kunsthandel unter der Flagge des grossen französischen Meisters der Liebesgärten segeln liess, war nicht so ungereimt, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Die innere Verwandtschaft ist da.

Von dem „Spaziergang“ unterscheidet sich dieses Bild durch Stimmung und Farbe. Die lagernde Gesellschaft musiziert, das wegschreitende Paar hört ihnen noch zu. Man sieht es bei der Frau an der Art, wie sie den Kopf zu ihnen wendet, beim Manne an dem verlorenen, gleichsam horchenden Blick des Auges. Es scheint, als ob sie zu den Klängen der Musik sich zum Tanz anschicken.

In Farbe und Ton ist das Bild sehr reich und zart. Die schreitende Dame trägt ein Oberkleid aus weissem Atlas, dessen Schatten die kalten Luftlichter zurückwerfen, und wie sie es mit der Rechten, die den Fächer trägt, zierlich aufhebt, wird über dem Fuss das Untergewand von gelber Seide sichtbar, Perlen in den Ohren und um den Hals, ein Brustschmuck aus den damals so beliebten schwarzen Marquisiten. Der Jüngling hat sich in kräftige Farben gekleidet. Jacke und Kniehosen sind dunkelgrün, der Hut trägt grüne Federmassen, über der Schulter hängt ein feurig-roter Mantel und an Ärmeln, Stulpen und Strümpfen wird sehr viel Weiss sichtbar. Seine schwarzen Schuhe haben rote Sohlen und Absätze.

Unter den Musizierenden fällt zuerst und zuletzt die schöne junge Frau in die Augen, die sich singend über ihre Noten beugt und mit der Rechten den Takt angiebt. Sie trägt ein Kleid in Pfirsichblüte und in ihrer Haltung liegt etwas so grossartiges, fast möchte man sagen üppiges, dass man an die schönen Frauen bei Palma oder Veronese denkt. Auch die Töne in der Landschaft, namentlich die der Birkenpartie links mit dem fernen Horizont tief am Boden sind sehr zart.

Ölgemälde

Kunsthalle

DER ÜBERFALL

Dass Scheits nach der Vollendung der Bibelillustrationen wieder zur Malerei überging, lässt sich als ein seelisches Bedürfnis verstehen. Sicher hat ihm auch die Reise nach Amsterdam und Antwerpen 1669, die er vielleicht für seinen Verleger unternahm, Anregungen gebracht.

* * *

Mit den Hamburger Bildern der Schweriner Galerie ist eine sehr schnell hingeworfene, aber sehr anziehende Farbenskizze in den Besitz unserer Galerie gelangt, das Duett.

Ausnahmsweise hat sich hier der Künstler einen Stoff aus dem häuslichen Leben geholt. Aber auch hier bildet, wie auf den Picknicks, die Musik das Grundmotiv.

In einem Zimmer, das nur durch den mit einem prächtigen befransten Teppich bedeckten Tisch angedeutet wird, begleitet ein Jüngling in prächtiger Modetracht auf seiner Geige eine junge Dame. Er steht an den Tisch gelehnt, sie sitzt vor ihm, das Notenbuch auf dem Schoss. Das Licht fällt hoch und ziemlich spärlich in den Raum und hebt nur einzelne Teile der Körper heraus. Der Jüngling steht etwas weiter hinten im Halbdunkel. Doch genügt die Beleuchtung, um die sehr fein empfundene, originelle Silhouette fühlbar werden zu lassen.

Die Farbe ist sehr charakteristisch für den Künstler und für die Zeit.

Das hellste Licht liegt auf dem isabellfarbigen Oberkleid der Dame, unter dem ein Untergewand in hellem Krapprot hervorleuchtet, einem Rot von grosser Schönheit. An der Schulter und am Ärmel

kommt ein sehr toniges Weiss hinzu. Der Jüngling trägt Rostbraun und Grau, hie und da durch ein erlöschendes Rot und einige Flecke Weiss gehoben. Das Strumpfband bildet einen zart verschwindenden pfauenblauen Fleck. Mit dem grauen Schimmer der silbernen Kanne und Schale auf dem Tisch und dem zarten Widerschein der schweren Silberstickerei auf der Tischdecke giebt das auf dem dämmerig braunen Hintergrund eine überaus vornehme Harmonie.

Wenn jemand sich beim ersten Anblick von dieser Skizze nicht besonders angezogen fühlt, und, später einmal wieder vor das Bild tretend, plötzlich die Empfindung in sich aufzucken fühlt: wie schön ist das! — dann darf er sich sagen, er hat unterdes etwas gelernt.

Wie das „Duett" ist der „Überfall" eine schnell hingeworfene Skizze. Eine nächtliche Scene, beleuchtet durch eine Feuersbrunst. Der Kampf hat hin und her gewogt, Pferde- und Menschenleichen decken den Boden. Zwei Reiter sprengen auf einander zu und feuern einander aus nächster Nähe gleichzeitig ihre Pistolen ins Gesicht. Rechts ein Handgemenge von Fussvolk, Reiter sprengen herzu, im Dunkel der Ferne kaum erkennbare kämpfende Menschenmassen. Die niedrigen Wolken strahlen Flammenschein zurück.

Unter den Farben herrschen die warmen Töne vor, nur dass zwei, drei kleine Flecke Blau einen Gegensatz hineinwerfen.

Dem Stoff nach berührt sich Scheits auf dem „Überfall" mit einem verwandten Bilde seines Zeitgenossen Jacob Weier in unserer Sammlung. Beide

haben aus dem Kriegsleben ihrer Zeit einen bezeichnenden Vorgang aufgegriffen. Das Kriegsstück war eine Gattung des Sittenbildes, deren Entstehung im Charakter des siebzehnten Jahrhunderts begründet lag.

Das „Vogelnest“ aus der Johannes Amsinckstiftung war, solange wir Scheits als Maler noch nicht kannten, ein Rätsel. Es atmet eine Stimmung, die gar nicht dem siebzehnten Jahrhundert anzugehören schien: Kinder, die ein Vogelnest aus dem Busch gerissen haben und lachend hinein sehen, wie die unflüggen Bewohner ihre nackten Hälse recken und ihre gelben Schnäbel aufsperren. Wenn nicht die derben Typen, die Technik und die Farbe widersprochen hätten, man wäre versucht gewesen, an die Umgebung von Reynolds zu denken.

Unter den von Scheits bekannten Bildern ist es eins der Meisterwerke. Die Köpfe sind, einer in Profil, einer von vorn gesehen, einer voll beleuchtet, einer an Stirn und Backenknochen vom Licht gestreift, sehr ungezwungen in den Raum gefügt. In der Farbe beschränkt sich Scheits auch hier auf Rot, Braun, Grau und ein feingestimmtes Weiss.

Die technische Behandlung ruft die Bewunderung aller Kenner wach. Das Bild darf in dieser Beziehung als eins der interessantesten der ganzen Galerie gelten.

Ganz vereinzelt steht unter den Stoffen, die auf Bildern, Zeichnungen und Radierungen vorkommen, der „Seehafen“ von Scheits. Es ist die ideale Ansicht einer südlichen Architektur mit reicher Staffage. Dass Matthias Scheits gewohnt

Ölgemälde

Kunsthalle

DER SEEHAFEN

Geschenk des Herrn Erwin Amsinck

war, in Architektur zu denken, lehren seine Bibelillustrationen, namentlich die beiden Graumalereien in unserer Galerie, König David und König Salomo.

Den „Seehafen" hatte Wilhelm Bode als ein Bild des Scheits in einer Leipziger Sammlung bestimmt.

Ob Scheits in späteren Jahren in Italien war? Trotz der etwas gleichmässigen und wie nach Abbildungen zusammengesetzten Palastreihe muten doch viele Einzelheiten an, als hätte sie der Urheber dieses Bildes nicht aus zweiter Hand. So hat die reiche Tracht der Männer, die im Vordergrund herumstehen und sitzen, allen Schein der Wirklichkeit, und in Hamburg trug man sich anders, und stand, ging und sass man anders. Auch die Falltreppe der reichgeschnitzten und vergoldeten Galeere, sowie diese selbst sehen nicht aus, wie aus einer Phantasie entsprossen, die mit den Eindrücken von Bildern und Zeichnungen arbeitet, so wenig wie die kahle, im Sonnenlicht modellierte Berglehne am Horizont.

Wenn Scheits die Studien zu diesem Bilde in Hamburg gemacht hat, so dürfte er Georg Stuhr für die Unterlagen dazu verpflichtet sein. Auch das Wasser erinnert an Stuhrs Art.

In der — ohne üblen Nebensinn — fetten Malerei und in den Farbentönen auf den Kostümen spricht sich Matthias Scheits aus.

Es ist nicht undenkbar, dass Stuhr das Landschaftliche und Scheits mit feinem Anpassungsvermögen die Staffage gemalt und alles übrige übergangen hat.

BAUERNLEBEN

Die Kunsthalle besitzt drei Gemälde von Scheits mit Darstellungen aus dem Bauernleben. Sie sind untereinander und von den Gesellschaftsbildern sehr verschieden.

Wer nur die Gesellschaftsbilder kennt, wird die Bauernbilder kaum demselben Urheber zuschreiben mögen. In Proportion, Stimmung und Farbe stehen sie auf völlig verschiedenem Boden.

Während auf den Gesellschaftsbildern kleine Figuren sich in weitem Raum bewegen, nehmen die Figuren auf den Bauernbildern sehr viel mehr Platz ein. Sie sind sogar ziemlich eng im Raum. Dass die Verhältnisse der Körper in sich gedrungener sind bei den Bauern, entspricht dem Herkommen. Es ist eine andere Rasse gemeint. An die Stelle der Zierlichkeit und Eleganz der Gesellschaftsstücke treten Schlichtheit, Derbheit und Humor. Auch die Farbe ist sehr verschieden. Auf den drei Bauernbildern erscheint ein ins Grünliche gehendes Blau, das Scheits sonst vermeidet, und ebenso sind alle übrigen Farben anders als auf den Gesellschaftsbildern. Hier giebt er sie glänzend oder sehr zart, sucht in der Toilette die

lieblichsten Modetöne und bringt durch den Farbenauftrag eine emailartige Leuchtkraft heraus. Auch in der landschaftlichen Umgebung werden sehr feine Töne angeschlagen. Alle Farbe hat etwas kostbares. Auf den Bauernbildern dagegen erscheint sie trüber und uneleganter.

Es ist wahrscheinlich, dass sie alle drei einer früheren Entwickelung entstammen. Vielleicht gehören sie zu den „Bauernstücken in der Art des Teniers", die Houbraken aus der Zeit vor den Bibelillustrationen erwähnt. Dass diese drei Bauernstücke gleichzeitig mit den Gesellschaften am Waldrande entstanden sein könnten, ist kaum denkbar. Die Annahme, dass die Gesellschaftsbilder die frühere Gruppe sein könnte, liesse sich verteidigen durch die Erklärung, dass der Künstler, zeitlich den in den Niederlanden erhaltenen Anregungen noch näher, eine höhere Qualität der künstlerischen Leistung in der Komposition und in der Farbe habe bieten können. Denn auch heute beobachten wir immer wieder, dass, wer in Paris nicht nur gezeichnet, sondern auch gemalt hat, nach seiner Rückkehr zuerst eine Weile im Sinne der Schule, die er durchgemacht hat, weiterarbeitet, aber dann, weil ihm die Anregung fehlt, und weil sein Auge andere Kunst und anderes Leben sieht, allmählich zurückgeht und nach einem Jahrzehnt, wenn er nicht unterdes Anschluss an das farbige Wesen der Heimat gewonnen hat, völlig haltlos geworden ist. Das könnte immerhin auch bei Scheits der Fall gewesen sein.

Aber es sprechen andere Gründe ein ausschlaggebendes Wort dagegen.

Ölgemälde

Kunsthalle

DIE KESSELFLICKERFAMILIE

Einmal ist die Tracht der Gesellschaftsbilder nicht die der fünfziger und sechziger, sondern die der siebziger und achtziger Jahre. Dann trägt die Zeichnung aus dem Gesellschaftsleben (vergl. S. 15), die mit den Ölgemälden derselben Themas in Stimmung und Kostüm gleichartig ist, die Jahreszahl 1673. Wie denn überhaupt die Tracht auf den Gesellschaftsbildern schon viel mehr französisch-holländisch anmutet. Auch erinnern gerade die als Bauernbilder, wie die „Kesselflickerfamilie“ und „der Disput“ in unserer Galerie sehr viel unmittelbarer an die niederländischen Vorbilder als die Gesellschaftsstücke, gerade so, wie die erste Radierung von 1660 (S. 129) sehr viel holländischer im Charakter ist, als alle späteren. Vorläufig dürfen wir also annehmen, dass die Bauernstücke in unserer Sammlung zu den frühesten Bildern des Meisters gehören, also etwa zwischen 1650 und 1660 entstanden sind.

Das umfangreichste, die „Kesselflickerfamilie“, ist ein reines Existenzbild ohne irgend andere als malerische Absichten.

Vor einem Schuppen sitzt eine Arbeiterfamilie im Freien beim Frühstück, die Mutter stillt das jüngste Kind. Der Vater, ein bärtiger Mann — nur Bauern trugen damals Vollbärte — verzehrt das Mittagsbrot, das ihm die Frau an die Arbeitsstätte gebracht hat. Beide sehen auf ihren ältesten Jungen, der vor ihnen steht und die Neige aus einem Krug mit engem Hals zu trinken versucht, ohne von dem Nass zu verschütten. Ein kleiner Hund, in fein beobachteter Stellung von hinten gesehen, schnuppert am Boden. Bei allen ist die

Ölgemälde Kunsthalle

ALTER SCHÜTZT VOR THORHEIT NICHT

Haltung sehr gut gefühlt. In der Spannung, mit der die Eltern dem an sich gleichgültigen Vorgang zusehen, liegt ein sachter, liebenswürdiger Humor.

Als Farbe spricht am stärksten das Rot. Das Blau tritt nur als verschwindender Fleck im Anzug des Knaben auf. Die Mutter trägt eine grauviolette Jacke, der Vater einen graugrünen Rock mit schmalen roten Litzen und dazu sind die Ärmel des Wamses stumpfgelb. Aber ausser dem Rot und dem einen Fleck Blau ist alle Farbe gedämpft, selbst das Grün in der Landschaft.

Auf dem Sittenbilde: „Alter schützt vor Thorheit nicht“ schlägt Matthias Scheits einen der Art Jan Steens verwandten Ton an. Die Scene ist bis in alle Einzelheiten aus einem Guss und übermütig bis zur Derbheit.

Ein Alter mit Schlapphut, fallender weisser Krause und halblangem braunen Radmantel fasst in der Unterhaltung vor einem Bauernhause ein dralles Bauernmädchen am Kinn. Sie lacht ihn übermütig an und erhebt warnend die Rechte.

Ein halbwüchsiges Mädchen auf der Bank vor dem Hause sieht sich entrüstet um. Misstrauisch hat eine Alte im Hause ein Fenster geöffnet und blickt auf das Paar. Sehr gut ist die Bewegung des sitzenden Mädchens, dass sich umsieht, indem sie einem kleinen Kinde, das auf seinen Schoss strebt, die Hülfe giebt. Die Bewegung dieses Kindes ist sehr gut gesehen.

Auch in diesem Bilde sprechen die Flecke Rot am stärksten. Alles andere, selbst das Blau im Kleid der Bauernmagd, ist herabgestimmt.

Das Seitenstück, „Der Disput“, mutet auf der

Ölgemälde Kunsthalle

DER DISPUT

Bruchstück

einen Hälfte hamburgisch, auf der anderen vlämisch an. Auf der Hamburger Seite des Tisches, der vor dem Dorfwirtshaus im Freien steht, wendet sich der sitzende Gast, im Begriff, den Krug zum Munde zu führen, zum neben ihm mit den Händen auf dem Rücken dastehenden dicken Wirt, während ihm eine Frau beschwichtigend die Hand auf die Schulter legt. Der Bauernwirt trägt die Tracht, die damals bei uns auf dem Lande üblich war. Die Gruppe als Ganzes und die Bewegung jeder einzelnen Figur zeugt von einem sehr entwickelten Gefühl, sowohl für die Einzelbewegung, wie für den Zusammenklang. Eine prächtige Gestalt, der zuhörende Wirt!

Auf der vlämischen Seite des Tisches sitzt ein junger Bursch in roter Jacke und zündet sich am brennenden Licht seine Kalkpfeife an. Aus der Landschaft wankt ein Blinder mit seinem Führer heran. In grossen Flecken wirken Rot und Blau. Alle anderen Farben sind stumpf.

Den Handzeichnungen und Radierungen aus dem Bauernleben sind diese Bilder sehr verwandt, wirken aber derber und sind nicht so gut im Raum und in den Verhältnissen. Die beiden jungen Leute, die auf dem „Disput“ am Tisch sitzen, würden, wenn sie aufständen, noch einmal so gross als die neben ihnen stehenden Wirtsleute sein. Auch das spricht für eine frühere Entstehungszeit. Auf der Kesselflickerfamilie sind die Verhältnisse im ganzen besser, auf den Zeichnungen und Radierungen aus dem Bauernleben sogar meist ausgezeichnet.

BIBLISCHE STOFFE

Auf den Ölgemälden mit biblischen Stoffen ist Matthias Scheits am wenigsten selbständig. Eine heimische Überlieferung gab es für ihn nicht, er hatte zuviel gesehen. Sein Hamburger Zeitgenosse Jacob Weier steht auf älterem Boden und erscheint mit der Kreuzschleppung in unserer Sammlung wie ein später Nachzügler des Franziskus Franck, der 1563 für die Petrikirche in Hamburg das jetzt unserer Sammlung überwiesene Bild vom Zug nach Golgatha gemalt hat.

Scheits ist in seinen religiösen Bildern Eklektiker, wenn auch nicht so auffallend wie in seinen Bibelillustrationen. Er steht mittwegs zwischen romanischer Eleganz und Rembrandtscher Innigkeit und Phantastik.

Die Kunsthalle besitzt zwei Darstellungen der Rebekka am Brunnen, beide leider verputzt, und ein wohlerhaltenes Bild der Samariterin am Brunnen.

In der Anlage sind die drei Bilder einander sehr ähnlich. Die ragenden Formen füllen die linke Seite der wie durch eine Diagonale von oben links her geteilten Bildfläche. Scheits liebt diese Teilung der Fläche überhaupt.

Rebekka und Elieser sind auf beiden Bildern sehr vornehme Leute, die sich ausgezeichnet zu benehmen wissen. Rebekka steht in stolzer Haltung da, es ist der Prinzessinnentypus, unter dem man sich die Nausikaa vorstellt. Elieser, ein Hofmann, kniet vor ihr, das eine Mal, sein Barett in der Hand, den von Rebekka gehaltenen und von ihm gestützten Krug an die Lippen führend. Das andere Mal ist Rebekka eben mit dem Kruge herangetreten, und der kniende Elieser macht noch die Geberde des höflichen Dankes. Das sind in Haltung und Bewegung durchaus klassicistische Gestalten, die romanisches Blut in den Adern haben. Aber doch ist es nicht reine Rasse. Der Elieser mit der Mütze in der Hand hat das Profil eines derben Niedersachsen, und die in rot und weisse, antikisierende Gewänder gekleidete blonde Rebekka vor ihm könnte ihren Zügen nach eine Landsmännin von ihm sein.

Sie sind nicht unlebendig. Aber die alten und jungen Dienerinnen der Rebekka, wie sie um den Brunnen beschäftigt sind oder zuschauen, haben doch einen weit höheren Grad von Wirklichkeit. Eine Magd in orangefarbenem Kleide, die den Eimer hinablässt, ist eine prächtig bewegte Rückenfigur. Für die hockende Alte, die misstrauisch auf das Paar sieht, hat Scheits ein sehr ausdrucksvolles Bewegungsmotiv gefunden.

Das eine, mit der Rebekka in Rot und Weiss, trägt die Jahreszahl 1659. Leider missglückte die Photographie. Es ist das einzige mir bekannte Ölgemälde des Künstlers, das eine Jahreszahl trägt, und wäre deshalb für die Einordnung der übrigen

Ölgemälde

Kunsthalle

CHRISTUS UND DIE SAMARITERIN

Geschenk des Herrn Jacob Hecht

Gemälde von höchster Wichtigkeit, wenn die Inschrift nicht verdächtig wäre.

In Bezug auf die Farbe steht es den undatierten drei Bauernbildern am nächsten. Eine Art Schieferblau kommt als grosser Fleck im Gewande der Rückenfigur vor, ähnlich wie auf den Bauernbildern das Blau noch eine Rolle spielt.

Die Samariterin am Brunnen befand sich unter dem Namen des Benjamin Cuyp im Hamburger Kunsthandel. Aber das Bild trug so deutlich den Charakter des Scheits, dass ich den Besitzer bewegen konnte, es der Kunsthalle zu stiften. Bei der Reinigung fand sich denn auch das Monogramm des Künstlers.

Die Samariterin ist die Hauptfigur und hat offenbar den Künstler weit mehr interessiert als der elegante, ziemlich leere Christus. Sie steht, auf ihren kupfernen Krug gestützt, am Brunnenrand und blickt, aufmerksam zuhörend, mit sinnendem Ausdruck vor sich hin. Die Linke hat sie hinter den Rücken gelegt. Sie trägt einen gelben Rock, ein rotes Mieder und weite, weisse Ärmel. Rechts in der Ferne warten die etwas verwildert aussehenden Jünger des Herrn.

Der Farbe und Komposition nach würde ich geneigt sein, diese religiösen Bilder ziemlich früh anzusetzen, jedenfalls noch vor 1672. Das Bild mit der Rebekka in Weiss steht ungefähr auf der koloristischen Stufe der Bauernbilder. Dieser Art mögen die Bilder des Scheits gewesen sein, die den Sternschen Verlag bestimmten, ihm den grossen Auftrag der Bibelillustration zu übertragen.

BILDNISSE

Ein bezeichnetes Bildnis von der Hand unseres Matthias Scheits ist mir nicht bekannt geworden. Dabei dürfte er aller Wahrscheinlichkeit nach in der Bildnismalerei sehr ausgiebig beschäftigt gewesen sein.

Die Überlieferung verknüpft seinen Namen mit zwei Ölgemälden. Das Bildnis eines bärtigen Mannes, ehemals der Kasseler Galerie gehörig, ist als Geschenk des Herrn Senator Möring in unsere Sammlung gelangt, das andere, das Bildnis einer vornehmen Dame, befindet sich in der Braunschweiger Galerie. Beide Sammlungen besassen seit alter Zeit Bilder hamburgischer Meister, und wenn ein Bildnis in ihrem Verzeichnis den Namen des Matthias Scheits führt, so verdient diese Zuschreibung vollen Glauben. Es ist nicht denkbar, dass zu irgend einer Zeit der Name des wenig bekannten hamburgischen Künstlers willkürlich aufgegriffen wurde, um ein namenloses Kunstwerk einem bestimmten Urheber zuzuschreiben. Da hätten zehn holländische oder vlämische Namen näher gelegen.

Das Bildnis des Greises in der Hamburger Galerie dürfte einen Rabbiner oder einen reichen Juden darstellen. Ein Bauer ist es nicht, und sonst trug damals niemand bei uns den wallenden Vollbart. Auch die braunen mandelförmigen Augen und der Schnitt des Mundes sprechen für die Annahme. Es ist ein geschickt in den Raum gefügtes Bildnis, vielleicht etwas gesucht elegant in dem vandyckisch angegebenen hellen Fleck der Hand, die den braunen Mantel hält, aber sehr lebendig im Ausdruck der Züge.

In der Farbe ist das Bild sehr zurückhaltend. Über dem schwarzen Wams ein rostbrauner Mantel, auf dem Kopf eine schwarze Sammetkappe mit braunem Pelzrand. Wäre es auf Holz gemalt und nicht auf Leinwand, so würde die grosse Frische der Erhaltung noch mehr auffallen.

In der Braunschweiger Galerie wird das anziehende Bildnis einer Dame aufbewahrt. Der Name der Dargestellten ist unbekannt. Die edlen Züge des nicht mehr ganz jungen Antlitzes, die stolze, fürstliche Haltung, das sehr kostbare Perlenhalsband und die überaus geschmackvolle Toilette, die nichts Steifes und Philisterhaftes hat, verraten den vornehmen Rang. Es ist nichts bürgerliches darin, das zur Zeit als es gemalt wurde, vielleicht um 1660, im Typus der Hamburgerin sicher noch vorhanden war. Später, etwa zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, ist das bürgerliche aus dem Auftreten der deutschen Patrizierin verschwunden und hat einer durchaus fürstlichen Haltung Platz gemacht. Die Frauenbildnisse, die um 1720 von Paulsen oder Denner gemalt wurden, könnten in jeder

Ölgemälde Kunsthalle

BILDNIS EINES GREISES

fürstlichen Ahnengalerie hängen. Wie dagegen eine Hamburger Bürgersfrau in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts aussah, also etwa um 1650—1660, zeigt uns das sogenannte Snitgersche Familienbild in unserer Sammlung. Neben dem Mann in freier Tracht und Haltung steht die Frau wie eingeschnürt und gebunden.

Im siebzehnten Jahrhundert können wir beobachten, dass der Mann eher als die Frau seiner Glieder Herr wird und in der Tracht und im Auftreten freiere Haltung annimmt. Zu unserer Zeit pflegt auch in den untern Ständen zuerst die Frau das Äussere der oberen Schichten der Gesellschaft nachzuahmen.

Die Dame in Schwarz des Braunschweiger Museums mit ihrem Schosshund im Arm — ich glaube, eine Bürgersfrau hätte sich damals um keinen Preis mit ihrem Schosshund malen lassen — wird keine Hamburgerin gewesen sein.

Nach der sorgfältigen Durchbildung der Malerei und dem deutlich spürbaren Hauch der künstlerischen Nähe des niederländischen Kulturkreises dürfte es sich hier um ein Werk handeln, das der Künstler gelegentlich seines zweiten Aufenthaltes in den Niederlanden ausgeführt hat, 1669 oder bald nachher.

Von andern Bildnissen des Meisters wissen wir durch gleichzeitige Stiche, das älteste ist das des Stanislaus Lubienitz. Dieser, ein Pole, ursprünglich Prediger der Socinianer im Polnischen, weilte mit Unterbrechungen von 1661 bis zu seinem Tode 1675 als Flüchtling in Hamburg. Die Entstehungszeit des von L. Vischer gestochenen Bildnisses

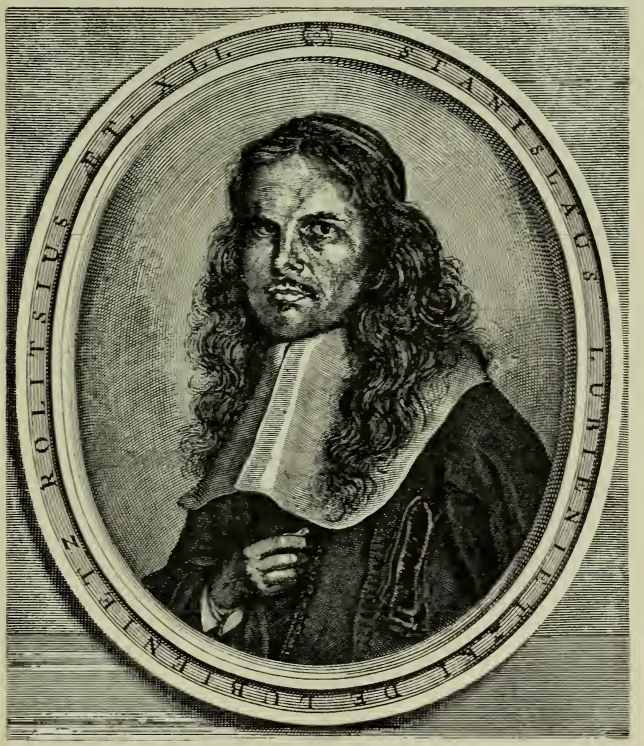
Ölgemälde Braunschweig

BILDNIS EINER VORNEHMEN FRAU

lässt sich bestimmen, da das Lebensalter als einundvierzig Jahre angegeben ist. Lubienitz wurde 1623 geboren, das Bildnis mithin 1664 in Hamburg gemalt. Damit haben wir eins der wenigen festen Daten in Scheits Leben.

Später hat J. Gole nach ihm das Bildnis des berühmten Hauptpastors zu St. Michaelis und späteren Seniors Johannes Winckler gestochen. Der Stich ist nicht datiert, aber die Entstehungszeit lässt sich auf ein Jahrzehnt sicher begrenzen und auf ein Jahr wahrscheinlich machen. Winckler wurde 1684 zum Hauptpastor an St. Michaelis berufen und 1695 zum Propste der Grafschaft Rantzau. Es lässt sich annehmen, dass Scheits ihn bald nach seinem Amtsantritt gemalt hat. Winckler hat bekanntlich im kirchlichen Leben Hamburgs als Führer der Pietistenpartei und Gegner des Pastor Mayer zu St. Jacobi damals eine hervorragende Rolle gespielt, und eine Vervielfältigung nach einem bekannten Original muss in weiten Kreisen willkommen gewesen sein.

Scheits hat ihn, wie nicht anders zu erwarten, im Ornat gemalt mit der grossen zweireihigen Halskrause. Es ist in der Anordnung ein typisches Pastorenbildnis. Der Dargestellte steht auf der Kanzel und blickt auf seine Gemeinde, während er mit der Rechten auf einen Spruch in der offen vor ihm liegenden Bibel zeigt. Er ist ein behäbiger Mann mit üppiger dunkler Perücke und dem bis auf eine schmale Spur wegrasierten Schnurrbart. In den Alexandrinern, die ein Amtsbruder von St. Nicolai unter das Bild gesetzt, heisst es von ihm: „den Gottes Wunderhand zu Dir — nämlich Ham-



STANISLAUS LUBIENITZ
1664
gestochen von L. Vischer

burg — auch nun gebracht", und dies „nun" dürfte auf die Entstehungszeit bald nach der Berufung weisen, also bald nach 1684.

Die Aussicht ist zwar gering, dass mit der Zeit noch andere Bildnisse des Meisters aus der Verborgenheit auftauchen oder unter falscher Bezeichnung entdeckt werden. Aber wir haben mit unserer Sammlung hamburgischer Meister schon so viele Wunder erlebt, dass keine Hoffnung zu kühn erscheint.

HAUPTPASTOR WINCKLER
gestochen von J. Gole

HANDZEICHNUNGEN

Abbildungen auch Seite 15—51

Von keinem älteren Hamburger Künstler giebt es so viele Handzeichnungen wie von Scheits. Im letzten Jahrzehnt konnte die Kunsthalle eine grosse Anzahl erwerben, und in auswärtigen Sammlungen finden sich überall Ergänzungen.

Der Technik nach zerfallen sie in zwei Gruppen. Die einen sind ausgeführte reine Federzeichnungen meist auf grauem Papier. Sie tragen die Jahreszahlen: 1669—1683. Die anderen sind Umrissskizzen, mit der Feder hingeworfen und leicht mit Tusche weiter ausgeführt.

Naturstudien kommen darunter nicht vor. Es scheinen lauter Skizzen zu Bildern zu sein. Doch darf man sie als solche nicht auffassen, dazu ist ihre Zahl zu gross. Matthias Scheits muss mit einem Stamm von Sammlern haben rechnen können, die auf seine Handzeichnungen fahndeten, genau wie zweihundert Jahre später Hermann Kauffmann.

Aus dem Leben der Gesellschaft besitzt die Kunsthalle ein Blatt, das unsere Bilder sehr erfreulich ergänzt (Seite 15). Es trägt die Jahreszahl 1673. Die Scene ist wieder der Rand eines Waldes. Im geschlossenen Wagen, der im Hintergrund wartet,

Feder und Tusche

Kunsthalle

BAUERN IM WIRTSHAUS

1674

ist die Gesellschaft hinausgefahren. Vorn führt ein Jüngling in wallender Perücke, den Hut unter dem Arm, mit eleganter Bewegung eine junge Dame über die Waldwiese. Sie trägt in der Hand, die das Obergewand aufrafft, den Fächer. Neben ihnen streichelt ein Page einen Windhund. Weiter hinten sitzt unter den Bäumen ein Alter, der sich auf einen Stab stützt, eine Frau erhebt die Hand, um Blätter zu pflücken, ein Kind, das sich zwischen die Knie des Alten drängt, blickt fragend zu ihm auf.

Verwandt ist „Der Halt vor dem Wirtshaus". Ein Herr in einer Art Uniform trinkt einer Gruppe von Reitern zu. Der Kellner entfernt sich mit dem Weinkrug, der dicke Wirt steht, die Hände auf die Hüften gestellt, unter dem Regendach der Thür. Über ihm hängt das Wirtshausschild mit der Brille. Ein Krüppel schleicht heran, demütig den Hut ziehend, von einem bellenden Hunde angefahren. Vorm Thor in der Mauer weiter hinten steht der Posten, ein Soldat macht es sich auf der Bank bequem, durch das Thor sieht man auf die Zugbrücke. Die Pferde der vornehmen Herren tragen den Schwanenhalstypus, der damals der edelste war. In den Satteltaschen stecken Pistolen (S. 19).

Man brauchte sie auf Reisen so nötig, wie heute den Regenschirm. Wie es auf der Landstrasse damals zuging, schildert Scheits auf einem Blatt von 1675. Drei Räuber überfallen in einsamer Gegend einen Leiterwagen. Der vorderste fasst dem Leitpferd in die Zügel. Einer tauscht mit den entsetzten Insassen Begrüssungsschüsse aus, ein anderer sprengt den Weg herauf (S. 27). Dem Leben der Gesellschaft gehören auch noch Schilderungen einer Hetzjagd

Feder und Tusche

Kunsthalle

DER ZUDRINGLICHE

an — der vorn der Meute voraufsprengende Reiter trägt den Speer in der Rechten — und eine Art Reitschule mit der zierlichen Gruppe eines Pagen, der ein Pferd hält.

Sehr häufig sind Bilder aus dem Strassenleben. Ein Reiter lässt sich vor dem Dorfwirtshaus einen Trunk aufs Pferd reichen. Ein Scherenschleifer (S. 35) fährt rufend vorüber, ein Blinder, vom Hund geführt, sucht tastend seinen Weg (S. 31), während seine Frau, ein kleines Kind auf dem Rücken, das Almosen empfängt. Aus einer kleinen Stadt kehren die fahrenden Leute in ihrer Bajazzotracht vom Jahrmarkt heim (S. 23) und auf dem Leiterwagen jagen die johlenden Bauern nach Hause, von bezechten Fussgängern angerufen.

Dann kommen Scenen aus dem Bauernleben. Mit langen Bärten und Halskrausen sitzen die Alten zechend an der Wirtstafel, ein Dudelsackbläser spielt ihnen auf (S. 111), — Bauern belustigen sich unter grünen Bäumen. Im Hintergrunde sieht man die Dorfstrasse mit den wühlenden Schweinen, die Matthias Scheits sehr oft als Staffage seiner Dorfstrassen verwendet, häufiger als die Holländer (S. 113).

Auffallend originell sind die Schilderungen aus dem Leben der Haustiere. Hier berührt sich Scheits über zwei Jahrhunderte weg mit Hermann Kauffmann.

Matthias Scheits müsste kein Niedersachse sein, wenn auf seinen Schilderungen des Lebens nicht das Tier mit liebendem Auge gesehen wäre. Man hat vermutet, und wohl mit Recht, dass die Tierfreundlichkeit des Niedersachsen zusammenhängt

Feder und Tusche — Kunsthalle

AUF DER PFERDEKOPPEL
1678

mit der Bauart seines grossen Bauernhofes, der die Stallungen der Tiere mit unter das einzige Hausdach zieht. Sie sind seine Hausgenossen, er wächst mit ihnen auf und lernt ihr Wesen verstehen und muss auf ihr Wohlergehen mit zärtlicher Sorgfalt bedacht sein, wenn er nicht selber leiden will. Vom Niedersachsen und seinem Vetter, dem Engländer, ist in den letzten Jahrhunderten ein inniges Verhältnis des Menschen zum Tiere der Welt geschenkt. Das Tierbild in seiner Entwickelung zeugt davon. Die Holländer haben es geschaffen, von ihnen haben es die Engländer und Franzosen übernommen.

Beim Hunde hat er Blick für das reiche psychologische Leben. Auf der Zeichnung Seite 31 bildet der kleine Hund, der den Blinden führen soll und mit gehobener Pfote stillsteht, um wedelnd auf einen Vorgang zu sehen, wahrscheinlich einen herzulaufenden Kameraden, einen sehr feinen Gegensatz zu seinem vorwärts tappenden Herrn, und auf einem der Schäferstücke wird die Komödie des Kampfes zwischen Hund und Bock sehr lustig aufgeführt. — Die Katze, die auf den Bauernbildern hie und da im Fenster liegt, wirkt wie ein Symbol des häuslichen Behagens. Das alles sind sehr leise Züge, die aber in der Kunst des siebzehnten Jahrhunderts nicht so häufig sind, wie man denken sollte, und die, wie der Humor bei Scheits, einen Zug vom neunzehnten Jahrhundert haben.

Das innerlich und äusserlich am feinsten abgerundete Werk ist ein Abend im Bauernhof (Seite 39) — vor dem Stall —. Der Bauer hat seine Pferde abgeschirrt und schickt sie in den

Feder und Tusche Kunsthalle

BÄNKELSÄNGER

1674

Stall. Das vorderste ist schon halb hinter der Thür verschwunden, müde und schwerfällig folgt das andere. Der Bauer, mit der Linken das Zaumzeug an sich pressend, schwingt rufend die Peitsche. Doch das Pferd geht darum nicht schneller. Eine Ziege neben dem Bauern erhebt witternd den Kopf: sie kennt die Peitsche nicht. — Auf einer Weide grast eine Gruppe von Pferden. Im Hintergrunde kommt vom Knick ein Knecht heran mit Zaumzeug und Peitsche. Eins der Pferde hat ihn gesehen und hebt den Kopf und den Fuss, als wollte es sich in Galopp setzen (S. 115). Man denkt an unser Gemälde von Hermann Kauffmann, wo aus der Ferne die Milcher kommen mit ihren roten Eimern, während die Kühe, die ihre vollen Euter fühlen, sich ihnen entgegen wenden.

Auch in diesen Zeichnungen hat Scheits wiederum eine Fülle sehr guter, sachlicher Motive aus dem Leben geholt und auf die Elemente zurückgeführt, so dass sie sofort verständlich sind.

Zwischen den Bildern aus dem Gesellschaftsleben und den Bauernscenen stehen die Charakterschilderungen und Volkstypen. Hier lässt Matthias Scheits seinem Humor freien Lauf. Der „Allvörfechter" ist ein martialischer Herr mit federgeschmücktem Schlapphut. Er zieht den Degen, weil ein kleiner Hund ihn anbellt, den er kaum noch sieht (S. 41).

Woll (wer) alles wil vorfechten und nicks vordregen,
De holt nümmer in der schede sinen Degen

lautet die Unterschrift. Im Hintergrund sieht man auf der Strasse zwei klatschende Weiber in Zank geraten. Das Strassenbild, obgleich nur flüchtig

Feder und Tusche Kunsthalle

BÄNKELSÄNGERIN
1674

angedeutet, enthält in der Architektur beachtenswerte Züge. Vorn links lässt sich z. B. die althamburgische Form des Beischlags erkennen. — Der „Gerengroth" ist ein kleiner Mann, der mit Hülfe eines übermässig hohen Hutes und hoher Sohlen und Hacken sein Mass in die Höhe zu führen sucht. Ein proportionierter Begleiter giebt den Massstab dazu. Sehr charakteristisch sind Miene und Haltung des Kleinen (S 45).

De lüttke wehr ok geren groth,
Dat wisen sine Schö und Hoth

sagt die Unterschrift.

Es scheint, als ob diese beiden Blätter die Reste einer für die Reproduktion bestimmten volkstümlichen Folge von Charakterstudien sind, und wir dürfen uns erinnern, dass in derselben Epoche Labruyère in Frankreich litterarische Versuche anstellte, einen Charaktertypus zu schildern, indem er die zerstreut und einzeln beobachteten Züge addierte. Scheits' Verfahren ist verschieden. Er macht den Charakter in einer Handlung — der Allverfechter — oder durch einen Kontrast lebendig.

In diesen Charaktertypen und den wundervollen beiden Gestalten des Bänkelsängers und seiner Frau (S. 117 und 119), dann auch in den Radierungen, regt sich — abgesehen von den ersten Versuchen bei Schongauer, Dürer, Holbein und ihrer Umgebung — wohl zuerst die moderne Karikatur als Charakterstudie grossen Stils.

Auch der Hirt mit den jungen Wölfen im Hut, vom Sohn radiert, sieht aus, als gehörte er in eine Folge. Den beiden wandernden Musikanten, einem geigenden Bänkelsänger und seiner singenden Frau

Feder und Tusche Kunsthalle

DER WINTER

1674

sieht man an, dass sie eine klägliche Geschichte vortragen. Es sind meisterhaft gegriffene Typen, in Haltung und Bewegung durchaus überzeugend und sehr weit von blossen Chargen entfernt. Man würde sich nicht wundern, wenn man ihnen oder dem „Allverfechter" heute in einem Witzblatt begegnete. Sie haben in der Haltung etwas auffallend natürliches.

Den Reiz der gegensätzlichen Bewegung spürt man erst, wenn man die beiden Blätter, die als Seitenstücke gedacht sind, nebeneinander legt.

Scheits Allegorien haben ebenfalls einen sehr volkstümlichen Charakter. Sehr häufig formt er das alte Motiv der Jahreszeiten um. Unter den Radierungen kommen sie vor als Scenen aus dem Kinder- und Bauernleben. Unter seinen Handzeichnungen giebt es ebenfalls verschiedene Folgen. Auf denen in unserer Sammlung stellt er die Gestalten des Knaben, des Jünglings, des Mannes und des Greises in den Vordergrund. Jene tragen Idealkostüm, diese annähernd die Zeittracht. Ihre Abzeichen sind die üblichen Blumen, Ähren, Früchte, nur die Stechpalme beim Wintergreis dürfte, ebenso wie die Begleittiere, Glucke, Storch, eichelfressendes Schwein und Wolf, ein eigener Gedanke sein. Weit im Hintergrund sind Scenen aus dem Leben zu erkennen, beim Frühling spielende Kinder, beim Sommer ein Picknick am Waldrande, beim Herbst ein Markt, beim Winter ein Begräbnis.

So sucht der Künstler das Abstrakte der Allegorie durch den Anschluss an das alltägliche Leben der Erfahrung näher zu bringen, in demselben Sinne volkstümlich wie überall.

Feder und Tusche Kunsthalle

DER HERBST

1674

Ziemlich selten sind antike Stoffe. Doch würde es auffallen, wenn sie im siebzehnten Jahrhundert bei einem so vielseitigen Meister fehlten. Der Satyr bei den Bauern gehört mit der breiten Schilderung der Bauernfamilie ganz in das Lieblingsgebiet des Künstlers (S. 47). Sein Sohn Andreas hat diese Zeichnung radiert, ebenso wie den oben erwähnten Hirten mit dem Hut voll junger Wölfe. Beiden sind plattdeutsche Verse beigegeben. Beim Satyr, der den Bauern verlässt, weil er ihn hat kalt und warm blasen sehen, heisst es:

Ne Frünt, ick stah di nich, dien' un—ahrt is my kunt.
Du blasest Warm un Kolt un dat ut einer Munt.

Und der Hirt spricht mit schalkhaftem Blinzeln:

Hyr heb' ick junger Wülw' en Dehl in minen Hoot.
Wo Ein daer von wat döcht so sindse alle Goot.

Die Radierungen besitzt das Kupferstichkabinett zu Dresden.

Eine Ceres, auf Wolken lagernd, sieht aus wie der Entwurf zu einem Deckengemälde in der Art der aus den Bostelmannschen Zimmern im Museum für Kunst und Gewerbe (S. 51). Das Parisurteil erinnert in der Verteilung der Figuren an Wandteppiche (S. 125).

So ergeben die Handzeichnungen des alten Hamburger Meisters ein sehr klares, umfassendes Bild seiner vielseitigen Anlagen. Wer ihn kennen lernen will, darf sich so wenig wie bei Hermann Kauffmann auf die Betrachtung seiner Bildergalerie beschränken. Erst in den Handzeichnungen, den Radierungen und den Bibelillustrationen rundet sich sein Charakterbild ab.

Feder und Tusche

Kunsthalle

PARISURTEIL

1678

Leider scheinen die Handzeichnungen seiner ersten Entwickelungszeit — vor dem Beginn der Arbeit an den Bibelillustrationen — sehr selten zu sein. Wir besitzen keine. Es sieht aus, als ob die Bibelbilder seinem Namen schnell ein hohes Ansehen gegeben hätten, denn die offenbar für Sammler bestimmten Handzeichnungen setzen etwa mit der Veröffentlichung der Sternschen Bibel ein, und ihre Zahl wächst von Jahr zu Jahr bis nach 1680. Die Jahreszahl 1700 auf einer unserer Zeichnungen rührt nicht vom Künstler her.

DIE RADIERUNGEN

(Abbildungen auch Seite 53—63)

Es ist mir bisher noch nicht gelungen, alle Radierungen von Matthias Scheits zu Gesicht zu bekommen, die in der Litteratur erwähnt werden, und ich glaube Grund zur Annahme zu haben, dass ihrer sehr viel mehr waren, als bisher verzeichnet worden sind. Denn es finden sich viele Handzeichnungen, die durchaus wie die ersten Skizzen für Radierungen aussehen.

Matthias Scheits Radierungen gehören zu den allergrössten Seltenheiten. Selbst die Kabinette von Berlin, Dresden und München besitzen nur einzelne Blätter, und auch in unserem Hamburger Kupferstichkabinett sind sie nur sehr unvollständig vorhanden.

Es ist zu beachten, dass sein Sohn Andreas in der Art des Vaters und nach dessen Originalen sehr viele Radierungen ausgeführt hat, und dass gleichzeitig von anderen Künstlern die Blätter von Matthias Scheits häufig, einzelne sogar mehrfach kopiert sind.

Dass sie so selten sind, dürfte verschiedene Ursachen haben. In der Herstellungsart liegen sie jedoch nicht. Die kräftigen Ätzungen müssen eine

grosse Anzahl Abzüge geliefert haben. Es scheint, und die vielen Kopien weisen darauf hin, dass sie sehr volkstümlich waren, dass sie mithin nicht nur aus Sammellust, sondern aus Bilderfreudigkeit gekauft wurden und als Einzelblätter zu Grunde gegangen sind. Dass die Sammler sich ihnen erst, als sie selten geworden, zugewandt haben, liegt nicht an etwaiger Minderwertigkeit: Deutsche Kunst des siebzehnten Jahrhunderts galt bisher nicht viel, nun noch dazu hamburgische. Als Werke eines holländischen Künstlers gleichen Ranges wären sie zweifellos besser aufbewahrt worden.

Es hätte sich dann auch wohl längst ein deutscher Gelehrter gefunden, der es sich zur Aufgabe gemacht hätte, ihnen überall nachzuspüren und ein sorgfältiges Verzeichnis aufzustellen, in dem die Werke von Matthias Scheits und Andreas Scheits genau auseinander gehalten und samt allen Kopien sorgfältig beschrieben wären.

Diese Aufgabe in Angriff zu nehmen, habe ich noch nicht wagen können und muss mich deshalb begnügen, in dieser Übersicht die Radierungen der beiden Scheits — der jüngere hat wohl kein einziges Blatt selbständig erfunden — nach ihrem sachlichen und künstlerischen Inhalt zu betrachten.

Alle Radierungen von Matthias Scheits schildern das Bauernleben. Nur in der Folge der Jahreszeiten treten als Staffage spielende nackte Kinder auf. Doch weicht er hier in den Motiven dem Herkömmlichen auf die lustigste Weise aus. So charakterisiert er den Sommer durch ein Johannisfeuer, das die Kinder sich angezündet haben, und um das sie ihre derben aber durchaus kindlichen Spässe

Radierung

DER FIEDLER

1660

treiben (S. 133). Im Herbst lassen sie Falken auf Beute steigen.

Auf den Radierungen treten die heimatlichen Züge fast noch stärker auf, als auf den Ölgemälden und Zeichnungen. Das Kostüm ist durchaus unholländisch, und wo die Bauern auf der „grossen Diele“ vor der Einfahrt versammelt sind, erkennen wir sofort ein Stück nächster Heimat.

Das älteste der Blätter ist 1660 datiert. Der „geigende Bauer“ aus diesem Jahre (S. 129), nach der Tracht wohl eigentlich ein Bänkelsänger, hat in der Physiognomie etwas Ostadesches. Ein altes volkstümliches Thema variiert er in dem Greise, der ein junges Weib umarmt. Der Alte mit dem Bart und der schmalen Halskrause trägt altmodische Bauernkleidung, das junge Weib, das sich lachend von ihm wendet, hat einen durchaus niederdeutschen Typus. Ebenso derb niederdeutsch erscheint die Bauernmagd, die auf einer Bank, die Arme übereinander geschlagen, mit der Ferse den Takt angebend, dem Flötenspiel des vor ihr stehenden Bauernburschen lauscht.

In dem alten Musikanten, der sich auf dem Beischlag vor der Thür eines Bauernhauses niedergelassen hat und den Gesang seines neben ihm stehenden alten Weibes auf der Geige begleitet, fällt ein sehr feines Gefühl für die Haltung und Physiognomie des Blinden auf (S. 59). Ebenso bei dem blinden singenden Dudelsackspieler (S. 61.). Ein andermal eilt ein Dudelsackpfeifer durch die Dorfstrasse und tanzend und laufend kommen von allen Seiten die Kinder herzu. Alle diese Blätter sind in Hochformat und stammen aus dem Jahre 1672.

Radierung

Kunsthalle

BAUERNTANZ

1676

Eine andere Reihe untereinander verwandter Blätter stammt aus dem Jahre 1676. Sie sehen in dem gleichmässigen Querformat fast wie eine Folge aus. Ein Dudelsackpfeifer spielt vor der Thür zum Tanze auf. Zum Gaudium der zuschauenden Alten wehrt sich eine Bauernmagd sehr drastisch gegen einen Burschen, der sie zum Tanze zwingen will. Wie sie sich bei der kräftigen Gegenwehr noch mit einem Witzwort zu der schmunzelnden Gruppe umwendet, ist ganz ausgezeichnet beobachtet (S. 63). Dann kommt ein Brillenhändler zu einer Alten, die vor der Thür sitzt und spinnt, und nötigt sie, eine Brille bei der Lesung geschriebener Schrift zu probieren (S. 53). Auf der grossen Diele vor der offenen Einfahrt unterhalten sich der Bauer und seine Nachbarn. Der Stuhl, auf dem ein Alter sitzt, gehört einem in unserer Gegend heimischen Typus an. Ebenso kommen auf dem Blatt mit dem tanzenden Bauernpaar links die charakteristischen, nach oben enger werdenden Milcheimer unserer Gegend vor, und über dem einen liegt sogar die „Tracht“ in der bei uns noch heute wohlbekannten Form (S. 131).

Wir haben also auch in der Radierung des Meisters ein sehr wertvolles Material der Schilderung unseres Lebens. Auch hier hat Matthias Scheits sich nicht begnügt, die Typen, die er in den Niederlanden beobachtet hatte, ins Unendliche zu wiederholen, sondern wie auf den Gemälden und den Handzeichnungen hat er die in der Fremde erworbene Kunst angewandt, das Leben seiner Heimat darzustellen. Und in der Schilderung seiner Heimat hat er sich die Unabhängigkeit und Selbständigkeit wieder erworben.

M S fc.

Radierung — Aus den Jahreszeiten: SOMMER — Kunsthalle

Was Andreas Scheits radiert hat, ist von seinem Vater erfunden. Zu den Scenen aus dem Bauernleben kommen zwei sehr zierliche Blätter mit Schäferspielen — darunter eins, auf dem die „Schäferin“ den eingeschlafenen „Schäfer“ neckt, bezeichnenderweise komisch gewendet —; mythologische Scenen — Bacchus und Venus, der Satyr bei den Bauern — und volkstümliche Stoffe, die Jahreszeiten als Bauernleben mit plattdeutschen Unterschriften; der Mann, der junge Wölfe im Hute trägt; das Sprichwort vom Krug, der zu Wasser geht (S. 135), eine sehr ausführlich geschilderte Scene mit weitem und reichem landschaftlichen Hintergrund und der plattdeutschen Unterschrift:

Styn ginck wat Roekloes (ruchlos) an, daer steitse nu und Kickt,
De Kruke geit tho Born so lange betse brickt. —

Ferner ein Bettler am Wege, dessen Hund den herbeieilenden Tod anbellt. Auch der alte Scheits hatte ein Totentanzbild radiert, der Tod mit dem Holzhacker (wohl dieselbe Komposition).

Das liebenswürdigste dieser Blätter, die Andreas Scheits nach den Zeichnungen seines Vaters radiert hat, ist das erste aus einer Folge der Jahreszeiten mit plattdeutschen Unterschriften. „Fröhlingk“ ist es bezeichnet mit grossen deutschen Buchstaben. Ein Bauernmädchen setzt ihrem Schatz, einem jungen Bauernburschen, einen Kranz auf den Kopf. Die Figuren sind derb, die Züge sehr gewöhnlich. Aber der Ausdruck in Haltung und Mienenspiel wirkt wie ein milder Sonnenschein (S. 137).

Für die hamburgische Kunst- und Kulturgeschichte gehört es zu den notwendigsten Aufgaben,

Stijn ginck wat Rökloes an daer steitse nú ünd Kickt,
De Krúke geit tho Born so lange betse brickt

Radierung Kunsthalle

DER ZERBROCHENE KRUG

dass die sämtlichen Radierungen von Matthias Scheits wenigstens in Reproduktionen gesammelt und womöglich als ein Bilderbuch in der Grösse der Originale herausgegeben werden.

Während die Handzeichnungen meist schnell hingeworfene Erfindungen einer unendlich gestaltungsfrohen Phantasie sind, haben die Radierungen den Charakter des völlig durchgearbeiteten Meisterwerks. Alles ist reiflich erwogen und an seinem Platz, und die grösstmögliche Menge Erfindung wohl untergebracht.

Für die Kunst unserer Gegenwart haben die Zeichnungen und Radierungen unseres alten Scheits etwas Beschämendes. Es wirkt in ihnen eine Kraft, die bei einer unendlich zahlreichen Gattung lebender — und oft sehr bedeutender — Künstler nicht vorhanden, nicht entwickelt, oder wieder eingeschlafen erscheint: die gestaltende Phantasie. Dass sie die höchste ist, die einzige, die dem Künstler gleichen Rang mit den schöpferischen Geistern in der Dichtung, Musik, Wissenschaft und Politik verleiht, hat man zur Zeit, wo man wieder darstellen lernen musste, nicht würdigen können.

Radierung Kunsthalle

Aus den Jahreszeiten:
FRÜHLING

DIE STERNSCHE BIBEL

Es wäre sehr interessant, zu erfahren, wie die Sternsche Verlagsanstalt auf den Gedanken gekommen ist, sich gerade an Matthias Scheits zu wenden mit einem so umfangreichen Auftrage. War das Ansehen des Künstlers schon in den sechziger Jahren so gross, dass der Verleger es daraufhin wagte? Lagen persönliche Beziehungen vor, die das Vertrauen begründeten? Wie dem auch sein mag, jedenfalls müssen wir zu Gunsten des Künstlers die Thatsache anrechnen, dass bald nach 1665 ein grosser Verleger in ihm die Kraft sah, einen solchen Riesenplan durchzuführen.

An den umgekehrten Weg zu denken, den wir heute als durchaus gangbar betrachten, dass der Künstler die Arbeit, oder doch den grösseren Teil, vollendet und dann einen Verleger sucht, ist für das siebzehnte Jahrhundert nicht statthaft. Das Verlagsgeschäft war nicht derart entwickelt, dass ein Künstler solche Rechnung hätte aufstellen dürfen.

Und überdies: es ist schon ein Rätsel, dass ein Künstler vom Schlage des Matthias Scheits eine solche Aufgabe übernommen hat. Dass er sie

selber hätte suchen können, scheint mir ausserhalb der Möglichkeit. Musste doch der als Beobachter des Lebens in Bildern und Zeichnungen das Querformat bevorzugende Künstler sich beim Bibelbuch dazu verstehen, alle Kompositionen im Hochformat, dem eigentlichen Raumausschnitt des Idealisten, zu erdenken.

Vielleicht finden sich noch Spuren, dass er eine grössere Anzahl von Bildern in der Art der Scene am Brunnen mit Rebekka und Elieser — gegen 1660 — geschaffen hat, und dass daraufhin der Verleger ihn erwählt hat.

Die Bibelillustrationen machten einen tiefen Einschnitt in die Entwickelung des Künstlers.

Jedoch sollte, was Houbrakens Gewährsmann Voorbout um 1672 als das Ziel der Entwickelung erscheinen musste, die Aneignung der klassicistischen Ausdrucksweise und Ausdrucksmittel, die für solch ein Werk unumgänglich waren, für Scheits nur eine Durchgangsstelle bedeuten.

Aus den Handzeichnungen und Radierungen, die nach der Fertigstellung der Bibelillustrationen, also etwa von 1670 ab entstehen, klingt es wie Befreiung, Jubel und Lebenslust. Es ist, als ob eine Last von seinen Schultern genommen wäre, als ob er wieder aufatmen dürfe.

Und soweit ich es verfolgen konnte, lässt er jetzt alle biblischen Stoffe hinter sich. Keine Zeichnung, kein Bild mit religiöser Darstellung ist nach 1670 datiert oder anzusetzen.

Nur eine Ausnahme ist mir bekannt, die Handzeichnung einer Landschaft mit dem barmherzigen Samariter.

Dagegen wendet er sich nun allen Erscheinungsformen des täglichen Lebens zu, das ihn umgab. In Zeichnungen und Radierungen schildert er die Bauern, die Bettler, Landstreicher und Charaktertypen und in sehr schönen, freudigen Bildern malt er das Leben der höheren Stände.

Wenn ihm etwas geblieben ist von der langen Gewöhnung, in edlen Formen und Verhältnissen zu denken, so ist es der keckere Wurf, die straffere Geschlossenheit der Komposition —, ein gewisser Schliff und eine rein formale Vollendung. —

Wer von diesen Bildern kommt, die Matthias Scheits aus dem Leben der eigenen Zeit geschöpft hat, den Bauern- und Gesellschaftsstücken, den Scenen von der Strasse, den Tierstücken, und sich seines scharfen Blickes für die Wirklichkeit und seines derben Humors erinnert, wird wohl mit einer gewissen Neugier das Bibelbuch öffnen, das Scheits illustriert hat.

Wie wird sich gerade dieser Künstler mit der grossen Aufgabe abgefunden haben? Hat er aus Eigenem geschöpft, hat er sich auf Rembrandt gestützt, den er so hoch verehrte? Ist er den Spuren von Rubens gefolgt oder hat er sich die Italiener zum Vorbild genommen?

Ein so umfangreiches kostspieliges Werk pflegt selten aus der Initiative des Künstlers zu entstehen. Je bedeutender und selbständiger er ist, desto weniger mag ihm der Gedanke behagen, ein ganzes Buch zu illustrieren, namentlich, wenn die Zeichnungen in gegebener Frist fertig sein sollen, wie ein Verleger es verlangen muss. Wer könnte sich Rembrandt als Bibelillustrator denken?

Federzeichnung Kunsthalle

NOAHS OPFER

vor 1672

Geht die Initiative vom Verleger aus, so ist die Freiheit des Künstlers noch mehr eingeschränkt, denn der Verleger muss den Absatz im Auge behalten, oder er wäre ein schlechter Geschäftsmann. Ein volkstümliches Werk, wie eine illustrierte Bibel, muss er auf den zu seiner Zeit vorhandenen Durchschnittsgeschmack berechnen. Es ergiebt sich also in der Verbindung zwischen Künstler, Verleger und Publikum das Resultat, dass das Publikum, die grosse, dunkle namenlose Masse, die sich über ihren Willen gar nicht klar wird, auf dem Umweg über den Verleger, der ihre guten und schwachen Seiten abschätzt, dem Künstler vorschreibt, wie er es machen soll.

Die ältesten Bilderfolgen, die als Buch erschienen, wie Dürers Apokalypse, sein Marienleben, seine Passionen, waren noch unter anderen Auspicien entstanden. Der Kunstverleger, der den Markt kannte und berechnete, sprach dabei nicht mit. Deshalb konnte auch das Publikum keinen Einfluss gewinnen. Dürer konnte machen, was er wollte und wie er es wollte. Der Künstler war noch frei.

Als Scheits den Auftrag der Sternschen Buchhandlung annahm, war ein bestimmter Geschmack in den Kreisen, die das teure Buch bezahlen konnten, bereits verbreitet. Es war der Klassicismus und Akademismus, der in letzter Linie von Raffael und der Antike stammt und über Giulio Romano, Parmegiano, Domenichino und Poussin der Welt vermittelt war. Auf diesen Boden musste sich unser derber Scheits stellen, als er das grosse Werk unternahm. Was er geleistet hat, entspricht diesen Bedingungen. Das Wesentliche gleicht allen

Graumalerei Kunsthalle

KÖNIG DAVID

vor 1672

den Bibelillustrationen, die bis auf Schnorr von Carolsfeld auf derselben klassicistisch-akademischen Grundlage geschaffen sind.

Nur hat sich Scheits doch nicht allzusehr einengen lassen. Er hat offenbar Alles gesehen; Dürer und Lucas van Leyden, Lionardo, Raffael und Michelangelo, Titian, Poussin, Rubens. Aber er hat die Eindrücke von Rembrandts Wesen nicht ausgelöscht, als er an die Arbeit ging. Mehr als einmal bricht eine Innerlichkeit durch, die nicht von den grossen Italienern stammt. Auch uralter deutscher Motive erinnert er sich wohl einmal. So ist bei der Himmelfahrt Christi der Körper des Herrn nur bis zu den Knien zu sehen.

Bei der Verspottung Christi kommt das Zungenausstecken vor, und bei der Offenbarung Johannis treten allerlei Reminiscenzen an Dürer auf, in der Einzelbildung der sieben Leuchter zum Beispiel, und bei den Ungeheuern.

Aus der nächsten Umgebung kommt gelegentlich ein feiner Zug hinein. So sitzt auf der Hochzeit zu Kana die Braut, wie das in Norddeutschland Sitte war, steif aufrecht, die Hände übereinandergeschlagen, und über dem Kopf mit dem Brautkranz schwebt von der Decke eine Krone. In der Vision des himmlischen Jerusalems liegen die Häuser mit Giebeldächern an den krummen Strassen, als ob man von den Wällen oder Türmen Hamburgs auf die Stadt schaute.

Das Beste sind eigentlich immer die Nebenfiguren, die dem Leben entstammen, so auf dem Abendmahl die Gestalt des Hausmeisters, der einem Diener eine Anweisung giebt.

Es ist nicht schwer, an allen Ecken und Enden Reminiscenzen an Lionardo (beim Abendmahl, aber nur in einzelnen Gesten, die Anordnung ist altertümlicher, Johannes liegt im Schoss des Herrn, Judas sitzt ihm gegenüber), an Raffael (Spasimo, Grablegung), an Rembrandt (der verlorene Sohn, Austreibung der Hagar) zu entdecken. Aber Matthias Scheits hat diese Dinge doch meist nur aus dem Vorrat im Gedächtnis genommen. Man hat selten den Eindruck, er habe umkomponiert nach einer Vorlage.

Er gab dem Käufer des Buches sehr viel zu besehen. Oft bringt er im Hintergrund voraufgehende oder folgende Scenen der Handlung an. Wo das Thema es mit sich brachte, schwelgt er in üppiger Architektur und weiten Gartenanlagen (König David, König Salomo, Bathseba) und kühnen, nach Poussins Vorbild aufgebauten Landschaften. Auch Beleuchtungseffekte liebt er. Mit den reichen Hintergründen von Palästen und Gärten erfreute er das Auge einer Zeit, die dafür ein sehr lebendiges Gefühl hatte. In unseren Tagen würde das die Gemüter nicht so leicht packen, weil man nicht gewöhnt ist, sich durch die Architektur erheben und begeistern zu lassen.

Das Ganze ist eine gewaltige und einheitliche Leistung und steht unserm modernen Gefühl gar nicht so fern, wie man denken sollte. Wer den monumentalen Band durchblättert, hat es nicht schwer, sich vorzustellen, welchen Eindruck das Buch bei seinem Erscheinen gemacht haben muss, wie es im ganzen protestantischen Deutschland als Hausbuch willkommen gewesen und ein Jahrhundert

hindurch als kostbarer Besitz gehütet worden ist. Generationen nacheinander, die durch illustrierte Zeitungen noch nicht übersättigt waren, haben an diesen inhaltreichen Bildern ihre Phantasie ergötzt, und Jahrzehnt um Jahrzehnt haben nacheinander tausende von Kinderherzen geschmachtet, dass die Mutter dieses Buch aus der Verwahrung nehmen und vor ihren sehnsüchtigen Augen aufschlagen sollte.

Die Vervielfältigung musste, weil der volkstümliche Holzschnitt in dem Zeitalter fürstlicher Kultur ausgestorben war, in Kupferstich geschehen. Süddeutsche, hamburgische und holländische Stecher führten nach den Vorlagen des Erfinders die Blätter aus. Wer die Schwierigkeiten der Organisation künstlerischer Arbeit kennt und die Schwerfälligkeit des Brief- und Packetpostverkehrs jener Zeit in Anschlag bringt, bekommt Respekt auch vor der Tüchtigkeit der Verleger.

Die Sternsche Druckerei ist noch heute im Besitz der Herren von Stern, mecklenburgischer Standesherren, die ihr Geschlecht auf die berühmte Lüneburger Verlegerfamilie zurückführen. Als im Familienarchiv noch die Korrespondenz des siebzehnten Jahrhunderts aufbewahrt wurde, lag darin eine ausserordentlich wichtige Fundgrube für die deutsche Kultur- und Kunstgeschichte. Seit einem Menschenalter scheint leider alles vernichtet oder zerstreut zu sein.

Unter den Stechern finden wir bekannte hamburgische, holländische und süddeutsche Namen der Zeit, Hensbergen, J. Sandrart, Bloteling, J. de Vischer, Wolffgang, Kilian u. s. w.

Von den Skizzen des Matthias Scheits hat die

Kunsthalle eine ganze Reihe erworben. Einige sind wie seine Zeichnungen mit der Feder hingeworfen und leicht ausgetuscht. Hier fehlt alles Detail, das konnten die Stecher aus Eigenem hinzuthun. Die meisten Vorlagen scheinen jedoch sehr sorgfältig in Grau mit Ölfarben auf Papier gemalt zu sein. Es ist nicht unmöglich, dass diese für die weniger zuverlässigen Stecher berechnet waren. Zwei davon, König David und König Salomo, sind unter Glas und Rahmen in unserer Galerie ausgestellt.

Auf dem Titel wird der Name des Künstlers nicht genannt, ein sehr lehrreiches Zeugnis für die Kulturzustände in Deutschland am Ende des siebzehnten Jahrhunderts. So wird das Werk auch heute noch in der Regel als die Sternsche oder die Lüneburger Bibel angeführt, während umgekehrt in unserem Jahrhundert niemand zu erfahren oder zu behalten pflegt, wer die Schnorrsche oder die Dorésche Bibel verlegt hat.

SCHLUSSWORT

Auch wer von Scheits weiter nichts kennen gelernt hat als die Abbildungen in dieser Einzelschrift, wird den Eindruck einer seltenen Ursprünglichkeit und einer üppigen Gestaltungskraft erhalten.

Die Selbständigkeit und Vielseitigkeit eines Künstlers, der, wie Scheits, von aussen kommend Anschluss an die holländische Kunst suchte, dürfen als ganz persönliche Züge gelten. Bei keiner der anderen Begabungen, die aus dem Reich stammten, finden sich diese Eigenschaften so stark entwickelt, wie bei unserm alten Scheits. Alle andern suchten ihr Heil in einem mehr oder weniger begrenzten Spezialistentum, wurden holländische Stilllebenmaler, Schlachtenmaler, Tiermaler, Bildnismaler. Neben Scheits scheint unter den deutschen Schülern der Niederländer nur sein Hamburger Landsmann und Zeitgenosse Jurian Jacobs ein weiteres Gebiet bebaut zu haben. Aber als Illustrator, Zeichner und Radierer kennen wir auch ihn nicht.

Ein anderer Zug, der Scheits von Jacobs und von allen deutschen Malern seiner Zeit unter-

scheidet, ist das besonders stark entwickelte Heimatsgefühl, das sein Schaffen geradezu beherrscht. Alle andern sind durch den Anschluss an die Niederländer ihrem Heimatboden entrückt worden. Er allein hat mit den Augen, die in Holland grosse Kunst kennen und verstehen gelernt hatten, die Eigenart des Lebens und der Landschaft seiner Heimat entdeckt und seine eigene Kunst darauf gebaut.

Und diese Kunst steht an Tiefe der Empfindung, an Reichtum und Grösse der Anschauung hoch über allem, was die gleichzeitige Malerei in Deutschland sonst vermochte. Wäre Scheits Holländer, so würden ihn Radierungen, wie „die wandernden Musikanten“ (S. 59), Handzeichnungen, wie die Scene vor dem Stalle (S. 39), Gemälde, wie das „Vogelnest“ und die Gesellschaftsstücke in die unmittelbare Nähe seiner grossen Vorbilder Rembrandt, Frans Hals und Wouwerman rücken.

Dass diese Eigenschaften nicht nur dem Geschichtsforscher erkennbar sind, sondern heute noch unmittelbar auf jedes unbefangene Gemüt wirken, ist ein grosser Gewinn für uns Hamburger, denn das macht uns aus Matthias Scheits einen Freund und Hausgenossen, der uns so nahe steht wie irgend einer unserer Zeitgenossen. Wir haben nichts Geschichtliches zu überwinden, wenn wir an ihn herantreten wollen und können ihm unmittelbar in sein tiefes und schalkhaftes Auge sehen. So wird er künftig im Hamburger Hause den heranwachsenden Geschlechtern mit die ersten künstlerischen Anschauungen des Lebens gewähren, und sie werden es gar nicht merken, dass er nicht ihre

eigene Zeit gesehen, sondern Menschen und Zustände vor Augen gehabt hat, die durch viele Menschengeschlechter von uns getrennt sind.

Manchem wird dabei aus der eigenen Anschauung die Erkenntnis von der Wesensgleichheit aller Zeiten erwachsen.

Diese Unsterblichkeit dankt Matthias Scheits nicht nur seiner Begabung, sondern auch seinem Herzen. Er würde nicht so bedeutend und selbständig geworden sein, wenn er nicht in seinem Heimatboden die höchste Lebenskraft gefunden hätte.

Deshalb musste neben Meister Francke und neben Julius Oldach auch Matthias Scheits die Reihe der Einzelschriften über hamburgische Künstler eröffnen. In ihrem Geschick prägen sich die drei Entwickelungsmöglichkeiten aus, die es für die künstlerischen Begabungen bei uns gegeben hat. Meister Francke schuf zu einer Zeit, wo fremde Einflüsse die künstlerische Eigenart der Rasse nicht trübten. Frei und ohne Hemmung konnte er seine Kraft entfalten. Matthias Scheits wurde durch den Anschluss an die stammverwandte und im innersten Lebenskern unakademische Kunst der Holländer unter Hals und Rembrandt in keinerlei fremde Schablone gezwängt und konnte sogar die Gefahr, die in der akademischen Aufgabe der Bibelillustration lag, ohne Schaden für sein künstlerisches Wesen überwinden.

Julius Oldach gehörte dagegen in die Reihe der im neunzehnten Jahrhundert so häufigen Begabungen, die durch das auf dem Studium alter und fremder Kunst ruhende akademische Wesen aus ihrer Bahn geschleudert werden. Wir sehen ihn im

Kampfe mit diesen vernichtenden Gewalten den Sieg erringen durch den bewussten Anschluss an seine Heimat und ihre künstlerische Überlieferung.

So bilden diese drei Meister in ihren wiedergewonnenen Werken für uns eine dauernde Mahnung an die Bedingungen, unter denen allein das Beste in uns gedeihen kann: Selbstbesinnung, Selbstbeschränkung, Hingabe an die Heimat und Abwehr des Akademismus, in welcher Gestalt er unsere Entwickelung bedrohen möge.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01392 0828